EL PEQUEÑO NICOLAS

THE DIRTY MAC THE WHO
CLOWNS, ANTICS
AMUSEMENTS
FLYING TRAPEZE
YOKO ONO TAJ MAHAL
MARIANNE FAITHFULL
AN ENTERTAINMENT EXTRAVAGANZA
JETHRO TULL
LOVELY LUNA AND THE FIRE EATER
ROCK AND ROLL

FICTION

Paul Martín Simon

GENESIS
Nursery Cryme

JETHRO TULL
The St. Cleve Chronicle & Linwell Advertiser
THICK AS A BRICK
JUDGES DISQUALIFY "LITTLE NICOLAS" IN LAST MINUTE RUMPUS
LATE EXTRA
Mongrel dog soils actor's foot

Marzo 2015

Número 14

3 €

El Chamberlin

Revista Musical



www.radiomirage.org.es

	Lunes	Martes	Miercoles	Jueves	Viernes	Sabado	Domingo
01:00		El Mellotron en el Recuerdo (Rep.)	El Conciertazo (Rep.)	Vericuetos (Rep.)	Trafico de Tarareos (Rep.)		Vericuetos (Rep.)
02:00	Las Puertas del Infinito (Rep.)			Música Dificil (Rep.)	Iguana Rock (Rep.)		Música Dificil (Rep.)
03:00		Subterranea (Rep.)	El Mar de los Metales (Rep.)	La Plaza del Cielo (Rep.)		El Mellotron en el Recuerdo (Rep.)	La Plaza del Cielo (Rep.)
04:00	Calmaria (Rep.)				Strafosferia (Rep.)		
05:00			La Montaña Rusa (Rep.)	Recuerdos del Unicornio (Rep.)	La Ruleta Rusa (Rep.)	Subterranea (Rep.)	Recuerdos del Unicornio (Rep.)
06:00							
07:00	Bienvenidos Al Paraiso (Rep.)		Libertonia (Rep.)	Al Borde del Abismo (Rep.)			Al Borde del Abismo (Rep.)
08:00							Trafico de Tarareos (Rep.)
09:00							Iguana Rock (Rep.)
10:00							
11:00						El Conciertazo (Rep.)	Strafosferia (Rep.)
12:00							La Ruleta Rusa (Rep.)
13:00						El Mar de los Metales (Rep.)	
14:00							Las Puertas del Infinito (Rep.)
15:00						La Montaña Rusa (Rep.)	
16:00							Calmaria (Rep.)
17:00						Libertonia (Rep.)	
18:00				Bienvenidos Al Paraiso (Rep.)			Libertonia
19:00	El Conciertazo	Vericuetos	Trafico de Tarareos		El Mellotron en el Recuerdo	Bienvenidos Al Paraiso	
20:00		Música Dificil	Iguana Rock	Las Puertas del Infinito			
21:00	El Mar de los Metales	La Plaza del Cielo			Subterranea		Al Borde del Abismo
22:00			Strafosferia	Calmaria			
23:00	La Montaña Rusa	Los Recuerdos del Unicornio	La Ruleta Rusa				
00:00							

Los programas El Conciertazo, El Mar de los Metales, Bienvenidos all Paraíso, Stratosferia, La Plaza del Cielo y El Mellotron en el Recuerdo, son de producción propia de Radio Mirage. Los programas Vericuetos (http://radiokras.net), Subterranea (wwwsubterranea.eu), Al Borde del Abismo (www.ondalatina.com.es), Calmaria (www.ondalatina.com.es), Libertonia (www.ondalatina.com.es), Música Difícil (www.ondalatina.com.es), Los Recuerdos del Unicornio (www.radioenlace.org), La Montaña Rusa (lamontanarusaradiojazz.blogspot.com/), La Ruleta Rusa (laruletarusaradiorock.blogspot.com/), Tráfico de Tarareos (http://traficodetarareos.blogspot.com.es), Iguana Rock (www.radiovallecas.org) y La Puertas del Infinito (www.radioobradoiro.com) son programas que se realizan en Radios Libres o se distribuyen en PodCast y que redistribuimos en Radio Mirage.

PROGRAMA	EMISIÓN	REPETICIONES	MEDIO
El Conciertazo	Lunes 19:00	Mier. 01:00 y Sab.11:00	Programas exclusivos de Radio Mirage
El Mar de los Metales	Lunes 21:00	Mier. 03:00 y Sab.13:00	
La Plaza del Cielo	Martes 21:00	Jue. 03:00 y Dom.3:00	
Stratosferia	Miercoles 22:00	Vier. 04:00 y Dom. 11:00	
El Mellotron en el Recuerdo	Viernes 19:00	Mar. 01:00 y Dom.12:00	
Bienvenidos al Paraiso	Sabado 19:00	Lun. 07:00 y Jue.19:00	
Vericuetos	Martes 19:00	Jue. 01:00 y Dom. 01:00	Programa de Radio krass
Subterranea	Viernes 21:00	Mar. 03:00 y Sab.5:00	Programa del canal Subterranea
Al Borde del Abismo	Domingo 21:00	Jue. 07:00 y Dom. 07:00	Programas de Onda Latina
Calmaria	Jueves 22:00	Lun. 04:00 y Dom.16:00	
Libertonia	Domingo 18:00	Mier. 07:00 y Sab. 17:00	
Música Dificil	Martes 20:00	Jue. 02:00 y Dom. 02:00	
Los Recuerdos del Unicornio	Martes 23:30	Jue. 05:00 y Dom. 05:00	Programa de Radio Enlace
La Montaña Rusa	Lunes 23:00	Mier. 05:00 y Sab.15:00	Programas de Santiago Molina
La Ruleta Rusa	Miercoles 23:00	Vier. 05:00 y Dom. 12:00	
Tráfico de Tarareos	Miercoles 19:00	Vier. 01:00 y Dom. 08:00	Programa de Radio Circulo Bellas
Iguana Rock	Miercoles 20:00	Vier. 2:00 y Dob. 09:00	Prgrama de Radio Vallecas
Las Puertas del Infinito	Jueves 20:00	Lun. 02:00 y Dom. 14:00	Programa de Radio Obradoiro

Radio digital independiente en apoyo de las músicas vetadas por las radios comerciales. Rock progresivo, Art Rock, Jazz, Folk..

24 horas al día para tí en internet

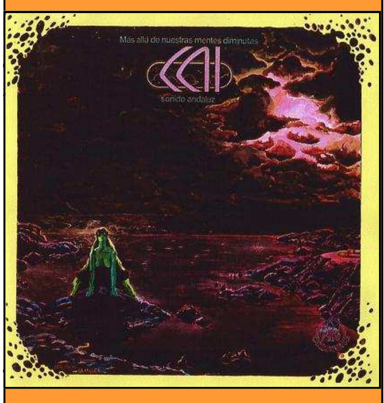
con los mejores programas especializados

celebre del disco: *«Mas allá de nuestras mentes diminutas, donde todo sea luminosidad, donde no existan ni el llanto ni amargura, desde Cádiz te he de encontrar».*
La segunda cara se abre con '*Solución a un viejo problema',* el tema más corto del disco y posiblemente el menos interesante. Tras un inicio sinfónico el tema se convierte en un rock ralentizado, donde se desarrolla la letra. Aun así hay algunos momentos para los desarrollos instrumentales. Este tema también incluye una coda, que parte de un solo de bajo y que termina el tema nuevamente a ritmo de jazz-rock.
La recta final del disco la pone '*Pasa un día'*. Un tema que es una explosión de sonido y energía contenida. La versión del disco es un hard rock muy psicodélico y "volado" que va dejando paso a los diferentes solos de cada instrumento, que van modulando el tema. En directo era la base que utilizaban para improvisar, alargándose según la inspiración de los músicos, como alguna grabación pirata de la banda acredita con versiones que superan los 25 minutos.
Tras la publicación del disco, la falta de promoción y distribución lastrarían las ventas del mismo, pero servirían para que **Javier García Pelayo** se fije en ellos e interceda ante su hermano **Gonzalo García Pelayo** para que les produzca el siguiente disco. **Gonzalo** les presionaría para que los nuevos temas fueran más sencillos y de mayor apariencia andaluza, grabándoles un disco que editarían con CBS, pero eso ya es otra historia.
Completamente descatalogado, el LP fue objeto de culto (y lo sigue siendo) para muchos coleccionistas. Con el paso del tiempo se ha reeditado un par de veces, una con la intervención del grupo en 2007 por Elukeyá Records a partir de un vinilo, ya que el *master* original está perdido, con una presentación muy cuidada e incluyendo un segundo CD con temas extras en directo y algunos inéditos. Desgraciadamente el paso de LP a CD no es muy bueno. Más recientemente el sello sueco Tone Arm lo ha vuelto a reeditar (no sabemos si con permiso de la banda) en 2014 con un mejor resultado de sonido.

Carlos de la Fuente



CAI:
Más Allá de Nuestras Mentes Diminutas
Lacochu-Trova (LC-001) (1978)



1.Alameda (9:25)
2.Más allá de nuestras mentes diminutas (7:23)
3.Solución a un viejo problema (6:12)
4.Pasa un día (10:50)

José Laureano Vélez: bajo y coros.
Diego "Fopi" Fopiani: batería y voz.
Paco Delgado: guitarra.
Sebastián "Chano" Domínguez: teclados
Música: **CAI**—Letras: **J. Vélez**

Records lo que sería la primera referencia de su nueva filial, Lacochu.
La grabación del disco se realiza en los madrileños estudios Sonoland en octubre de 1978 contando como técnico de sonido con **Ángel Gil**. La grabación se hará muy rápidamente, casi de forma precipitada, registrando 2 o 3 tomas de cada tema, casi como si fuera un ensayo, para grabarse encima la voz en una sola toma. El resultado técnicamente se resiente por esta forma de grabar, pero gana en espontaneidad.
La edición del disco se hará en una tirada corta y con nula promoción, algo habitual de un sello pequeño con su primera referencia. El mayor reclamo comercial será incluir en la portada la frase "sonido andaluz". El disco contiene cuatro largos temas, que si bien tienen momentos que sí se pueden catalogar de rock andaluz, en otros coquetean claramente con el rock progresivo clásico, el jazz rock y la psicodelia, dando como resultado un disco complejo con mucho desarrollo instrumental y mucha psicodelia que les aleja de la etiqueta con que quisieron encasillarles.
El disco se abre con la canción '*Alameda*'. El tema empieza suavemente con una introducción de teclados muy sinfónica sobre un rumor de olas. Sutilmente se añade el resto de la banda apuntalando esa esencia sinfónica.
Tras la introducción el tema gana en ritmo, siendo los teclados los que presiden el tema, con contrapuntos de guitarra. La llegada de la parte cantada por la personal voz de **Fopi** trae las primeras reminiscencias andaluzas por su forma de entonar, para dejar paso a una sección mas próxima al rock andaluz, con palmas, guitarra flamenca y piano con aromas muy del sur. El final del tema nos devuelve a la línea del rock sinfónico más clásico del principio.
'*Más allá de nuestras mentes diminutas*' es un tema de corte jazz-rock con **Chano Domínguez** jugueteando con los sintetizadores y el *mellotron* siendo contrarrestado por los punteos aflamencados de la guitarra de **Paco Delgado**. Una buena canción muy en la línea de bandas coetáneas. El tema finaliza y vuelve a nacer con una coda totalmente separada de la parte principal, donde recupera el sinfonismo del primer tema y donde la voz nos deja la frase más



Todos los lunes en directo
de 21 a 23 horas
en Radio Mirage.
http://www.radiomirage.org.es

DIRECTOR:
Carlos de la Fuente

CORRECTOR:
Fernando Fernández

PÁGINAS WEB:
www.elchamberlin.info
www.facebook.com/elchamberlin

EDICIÓN IMPRESA:
info@elchamberlin.info

COLABORADORES:
Ángel "Espíritu Libre"
Fernando Fernández
Francisco Gastón
Andrés López Umaña
Francisco Macías
Oscar Nóbregas
Luis Peñafiel
Rogelio Pereira
Carlos Romeo
Federico J. Santamaría Ortega

PORTADA:
Conchi Ruiz (Ejercicio a carboncillo)



COLABORACIONES:
Fotos, artículos, entrevistas, críticas y en general todo posible material original editable es entusiastamente aceptado a través de info@elchamberlin.info

El Chamberlin nace como autoproclamado nombre para un grupo de amigos que se reúnen periódicamente con el objeto de dar salida a su afición común por el eclecticismo musical y por extensión y homenaje a ellos bautiza a esta revista, que intenta reflejar el espíritu que preside nuestros encuentros.
El Chamberlin no se responsabiliza de los artículos ni opiniones firmados, que son responsabilidad exclusiva de sus autores.
Aunque no prohibimos la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, de esta publicación, sí rogamos se cite la fuente y el nombre del autor.
Bienvenidos a bordo de un nuevo viaje musical.

El Chamberlin está amparado por el portal universos paralelos (www.universosparalelos.org), que acoge también los siguientes proyectos:

Radio Mirage
Radio independiente digital en apoyo de las músicas vetadas por las radios comerciales
(Rock Progresivo, Art Rock, Jazz, Folk…)
(http:www.radiomirage.org.es)

Revista literaria Pélago
(www.universosparalelos.org/pelago)

Revista Oro Molido
Publicación de improvisación libre, arte sonoro y nuevas músicas
(www.oromolido.com)

FE DE ERRATAS
En el número 13, en la página 71, el reportaje del festival Arrock Progresivo venía firmado por **Francisco Gastón** cuando realmente estaba realizado por **Francisco Macías**.

Los contenidos están bajo una licencia
Creative Commons si no se indica lo contrario.
http://es.creativecommons.org/licencia/




CONTENIDOS

tió tocar y coger las tablas necesarias. En 1978 conocen al por entonces jovencísimo **Sebastián** (más adelante conocido como **Chano Domínguez**), que con el paso del tiempo será el componente de la banda que más renombre conseguirá, siendo en la actualidad el pianista de jazz que todos conocemos.

Chano comenzó a tocar la guitarra flamenca de forma autodidacta a los ochos años. Con 12, años formando parte del coro parroquial, descubre el sonido del órgano, hacia el que se siente atraído, y posteriormente el piano, que con el tiempo acabará siendo su gran pasión.

Recién cumplidos los 18 años entraría en **CAI**, en la que significaba su primera banda, justo en un momento de máxima ebullición de lo que se denominaría Rock Andaluz. Se habían juntado una serie de factores que influirían en el sonido de **CAI**: **Triana** por fin había logrado triunfar con su segundo LP, ***Hijos del Agobio***, las libertades conseguidas con la democracia se iban consolidando facilitando un mayor número de festivales y giras y por último en el ámbito local deslumbraban **Imán** (más adelante **Imán Califato Independiente**), afincados aún en Jerez de la Frontera y que serán una influencia directa para **CAI** en los primeros tiempos de la banda.

El propio grupo se sorprendería de la música que empezaron a desarrollar juntos, todos los componentes han reconocido en varias entrevistas que por entonces sabían muy poco de música y tocaban por intuición intentando emular la música que escuchaban, realizando largas *jam* improvisadas de donde iban sacando las ideas. El blues-rock, el flamenco, el jazz y el rock sinfónico serán en ese momento sus principales influencias.

En un momento en que un despliegue de productores se había lanzado a rastrear el sur buscando grupos con talento soñando repetir el éxito de **Triana**, que uno de ellos se acabara fijando en **CAI** fue algo lógico. Sería el argentino **Alberto Núñez Palacios** el que les ofreciera grabar en el pequeño sello Trova



NAUFRAGOS EN EL MAR DE LOS METALES

CAI Más allá de nuestras mentes diminutas

A la hora de reseñar el despertar del rock nos hemos referido múltiples veces en esta misma saga de artículos a las bases americanas que se instalaron a finales de los años 50 en España. Los enclaves de Zaragoza, Torrejón (Madrid), Morón (Sevilla) y Rota (Cádiz) con sus propias emisoras de radio y televisión y sus supermercados de formato americano, se convirtieron en la forma de acceso a los LP´s internacionales que se iban publicando, y fueron la puerta de entrada al rock de muchos jóvenes españoles.

Otra consecuencia que trajeron las tropas "yankies" a raíz de los días de permiso fue la aparición de locales de ocio donde divertirse y gastar su dinero. Este entorno impulsó la aparición en Cádiz de espacios donde tocar, como fueron La Pista Rex, La Piscina Municipal, El Piper Club, el célebre Cortijo de Rosales o el Teatro Falla por donde pasaban las bandas locales como **Los Simún**, **Los Radar's**, **Los Diablos de Jerez**, **Los Everplay**, **Los Blend**, **Los Solos** y otras más. Bandas que se verían perjudicadas por la ausencia de discográficas locales y la lejanía de Madrid y Barcelona, que era donde estas se ubicaban, impidiéndoles disfrutar de mayor popularidad, quedando su música circunscrita a la escena local.

En este entorno crecerían los miembros de **CAI**, formación que recoge su nombre de cómo pronuncian allí el nombre de Cádiz. Formados como cuarteto por **José Laureano Vélez** al bajo, **Diego "Fopi" Fopiani**, batería y voz, **Paco Delgado**, guitarra, y **Sebastián Domínguez**, teclados.

Paco Delgado había militado en **Los Atilas** durante su época universitaria, pasando en 1972 a **Los Duques**, donde acabaría coincidiendo con **Pepe Vélez** y **Fopi**. **Los Duques** era una orquesta de verbena que duró 5 años y que les permi-



PINK FLOYD
THE ENDLESS RIVER

Cuando Pink Floyd anunció que publicaría un nuevo disco en 2014 con material de las sesiones de *The Division Bell* todos los aficionados al grupo empezaron a forjar sus esperanzas y deseos en lo que este disco ofrecería, y es que no podemos obviar la importancia de este grupo para tanta gente.

Después de su publicación, las opiniones y los sentimientos son muy dispares según el oyente. A continuación vamos a exponer tres opiniones del mismo.

¿Y tú? ¿Ya tienes la tuya?



PINK FLOYD
THE ENDLESS RIVER

(Parlophone 2014)

Opinión 1: La alquimia de unos extraños

Por Federico J. Santamaría Ortega

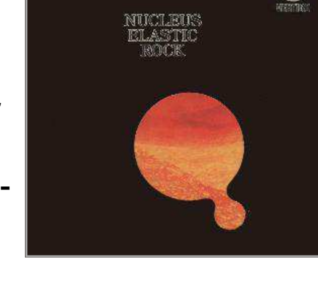
Quisiera ante todo aclarar que soy un seguidor entusiasta, reflexivo y por qué no decirlo, incondicional a la hora de comprar cualquier material/producto (¿coleccionista?) que provenga tanto de **Pink Floyd** como de sus componentes. ¿"Fan"? Tal vez… pero no en el uso comercial del término. **Pink Floyd** es mi grupo de cabecera. Mi grupo de donde emanan todas mis tendencias musicales que con la edad han ido diversificándose. Cualquiera que me conozca, sabe de lo que hablo.

Llevo 37 años siguiendo y persiguiendo, como he dicho, el entorno floydiano; desde aquel… no recuerdo el día del año 1977, en el que la hermana mayor de un amigo de la infancia escuchaba en su "tocadiscos" un recién estrenado ***Animals***, el cual ante mi evidente interés me prestó amablemente y cuyo contenido impregnó mi vida a modo de estallido mental que abrió mi mente hacia nuevos mundos y reformó mis por entonces "paupérrimos" gustos musicales basados en los 40 principales (de los de entonces). Hasta el día de hoy, el periplo junto a este magnífico combo de creadores me ha llevado a conocer, disfrutar, soñar, descubrir, "retro-llevarme" de nuevo a sensaciones muy diferentes a las actuales (los años hacen estragos), investigar otras propuestas musicales muy distintas, leer, documentarme sin parangón… todo… para que hoy me vea en la obligación de plasmar esta entrada en El Chamberlin, versada sobre ***The Endless River*** con una sensación de... bueno, no adelantemos nada y vayamos a mi crítica, que procuraré sea lo más objetiva posible.

El 10 de noviembre de 2014 salió a la luz lo que se venía anunciando como el "decimoquinto" álbum de **Pink Floyd**; por título ***The Endless River***.

A diferencia de otros "plumillas" de todo pelaje y condición, he preferido esperar al lanzamiento del disco, escucharlo y sacar una conclusión más cercana a

- **Kashmir** (Dinamarca) ***Travelogue*** 1994
- **Life** (Suecia) 1970
- **Life** (Gran Bretaña) 1974
- **Life** (EEUU) 1981
- **Lone Star** (España) 1966
- **Lone Star** (Gran Bretaña) 1976
- **Mother Earth** (EEUU) ***Living With The Animals*** 1968
- **Mother Earth** (Gran Bretaña) ***Stoned Woman*** 1990
- **Madrigal** (Canadá) 1960
- **Madrigal** (EEUU) 1990
- **Niagra** (Alemania) 1971
- **Niagra** (Francia) ***Encore Un Dernier Baiser*** 1985
- **Niagara** (España) ***Now Or Never*** 1986
- **Nirvana** (Gran Bretaña) ***The Story of Simon Simopath*** 1967
- **Nirvana** (EEUU) ***Bleach*** 1989
- **Nucleus** (EEUU) 1960
- **Nucleus** (Gran Bretaña) ***Elastic Rock*** 1970



- **New England** (EEUU) 1979
- **New England** (Gran Bretaña) ***You Can't Keep Living This Way*** 1991
- **Octopus** (EEUU) 1969
- **Octopus** (Alemania) ***The Boat of Thoughts*** 1976
- **One** (Gran Bretaña) 1969
- **One** (EEUU) ***Come*** 1972
- **Outer Limits (The)** (Gran Bretaña). Varios singles 1967
- **Outer Limits** (Japón) ***Misty Moon*** 1985
- **Pendragon** (Gran Bretaña) ***Mary Skeffington*** 1981
- **Pendragon** (Gran Bretaña) ***The Jewel*** 1985
- **Phoenix** (Rumania) ***Cei ce ne-au dat nume*** 1972
- **Phoenix** (Gran Bretaña) 1976
- **Pilot** (EEUU) 1971
- **Pilot** (Gran Bretaña) ***From the Album of the Same Name*** 1974
- **Popol Vuh** (Alemania) ***Affenstunde*** 1970
- **Popol Vuh** (Noruega) 1972
- **Pegasus** (Alemania) ***Seems a Long Time Gone*** 1975
- **Pegasus** (España) ***Nuevos encuentros*** 1982
- **Rose** (Gran Bretaña) 1977
- **Rose** (EEUU) 1980
- **Ruby** (Gran Bretaña) **Red Crystal Fantasies** 1974
- **Ruby** (EEUU) 1976
- **Saga** (Suecia) 1974
- **Saga** (Canadá) 1978
- **Saga** (Portugal) ***Homo Sapiens*** 1976
- **Skid Row** (Irlanda) ***Skid*** 1970
- **Skid Row** (EEUU) 1989
- **Sky** (EEUU) ***Don't Hold Back*** 1970
- **Sky** (Gran Bretaña) 1979
- **Sojourn** (EEUU) ***Lookin' for More*** 1985
- **Sojourn** (EEUU) 1990
- **Storm (The)** (España) 1974
- **Storm** (EEUU) 1979
- **Tea** (Suiza) 1974
- **Tea** (España) 1996
- **Tempest** (Gran Bretaña) 1973
- **Tempest** (EEUU) ***Bootleg*** 1990
- **Touch** (Gran Bretaña) 1969
- **Touch** (EEUU) 1977
- **Traffic Jam** (Gran Bretaña) 1967
- **Traffic Jam** () 1970
- **Windowmaker** (Gran Bretaña) 1976
- **Windowmaker** (EEUU) ***Blood and Bullets*** 1992
- **Zzebra** (Gran Bretaña) 1974
- **Zebra** (España) 1976
- **Zebra** (EEUU) 1983
- **Zombies (The)** (Gran Bretaña) 1965
- **Zombies** (España) ***Extraños Juegos*** 1980

- Contraband (Gran Bretaña) 1974
- Contraband (Australia) ***Nothing To Hide*** 1978
- **Clouds** (Gran Bretaña) ***The Clouds Scrapbook*** 1969
- **Clouds, (The)** (Australia) ***Penny Century*** 1990
- **Coda** (Holanda) ***Sounds of Passion*** 1984



- **Coda** (España) 1995
- **Dog Soldier** (Gran Bretaña) 1975
- **Dog Soldier** (EEUU) 1980
- **Dragon** (Nueva Zelanda) ***Scented Gardens for the Blind*** 1975
- **Dragon** (Bélgica) 1976
- **Dragonfly** (Suiza) 1981
- **Dragonfly** (Argentina) 2000
- **Emergency** (Alemania) 1971
- **Emergency** (Alemania) 1989
- **Exciter** (Canadá) ***Heavy Metal Maniac*** 1983
- **Exciter** (Holanda)1983
- **Elixir** (Gran Bretaña) ***The Son Of Odin*** 1986
- **Elixir** (España) 1986
- **Elixir** (Irlanda) 1984
- **Egg** (Gran Bretaña) 1970
- **Egg (The)** (EEUU) ***Albumen*** 1990
- **Family** (Gran Bretaña) ***Music In A Doll's House*** 1968
- **Family (The)** (EEUU) 1985
- **Fandango** (EEUU) 1977
- **Fandango** (Gran Bretaña) ***Slipstreaming*** 1979
- **Fields** (EEUU) 1969
- **Fields** (Gran Bretaña) 1971
- **Floating Opera** (EEUU) 1971
- **Floating Opera** (EEUU) 1990
- **Fox (The)** (Gran Bretaña) ***For Fox Sake*** 1970
- **Fox** (Gran Bretaña) 1975
- **Freedom** (Gran Bretaña) 1970
- **Freedom** (España) 1992
- **Fresh** (Gran Bretaña) 1970
- **Fresh** (EEUU) 1977
- **Fire** (Gran Bretaña) ***The Magic Shoemaker*** 1970
- **Fuego** (España). Un single 1973
- **Fist** (Canadá) ***Round One*** 1979
- **Fist** (Gran Bretaña) ***Turn The Hell On*** 1980
- **Front** (EEUU) 1982
- **Front** (EEUU) 1989
- **Galadriel** (Australia) 1971
- **Galadriel** (España) ***Muttered Promises From An Ageless Pond*** 1987
- **Genesis** (Gran Bretaña) ***From Genesis To Revelation*** 1969
- **Genesis** (Uruguay) 1972
- **Ghost (The)** (Gran Bretaña) ***When You're Dead - One Second*** 1970
- **Ghost** (Japon) 1990
- **Gift** (Alemania) 1972
- **Gift** (EEUU) 1990
- **Goliath** (Gran Bretaña) 1970
- **Goliath** (España) 1985
- **Gun** (Gran Bretaña) 1968
- **Gun** (Gran Bretaña) ***Taking On The World*** 1989
- **Hojas** (Uruguay) ***Mis Sueños Piden*** 1973
- **Hojas** (Finlandia)
- **Hojas** (España) 1975
- **Hojas** (Brasil)
- **Horse** (Gran Bretaña) 1970
- **Caballo** (España) 1978
- **Smoke (The)** (EEUU) 1967
- **Humo** (España) ***El Saler*** 1977
- **Illusion** (EEUU) 1969
- **Illusion** (Gran Bretaña) ***Out of the Mist*** 1977
- **Isthar** (Noruega) 1980
- Isthar (España) ***En el mundo de los sueños*** 1988
- **Kaleidoscope** (EEUU) ***Side Trips*** 1967
- **Kaleidoscope** (Gran Bretaña) *Tangerine Dream* 1967
- **Kaleidoscop** (Alemania) 1982
- **Kashmir** (España) 1992

la realidad en función de mi modesta experiencia y basándome en la información y datos que otros me han ido aportado (presumiblemente de fuentes fidedignas… *ejem*) antes de completar mi propio ciclo de análisis:

1ª FASE.
Los medios de comunicación anuncian que **Pink Floyd** sacará un nuevo disco titulado ***The Endless River*** en noviembre de 2014.

2ª FASE.
Diversas revistas y páginas web anuncian que el disco será instrumental y con tintes ambientales ("ambient"), con intenciones de tributo a **Richard Wright** y estará compuesto a partir de retazos y excedentes que proceden de cintas tomadas durante las sesiones de ***The Division Bell***.

3ª FASE.
Aparecen en la página oficial de **Pink Floyd** y en otras satélite algunas muestras del disco.



De I. a D. arriba: Mason, Barrett, Waters. Abajo Gilmour y Wright en 1968

4ª FASE.
Mis piernas empiezan a flojear tras la fase 2ª y 3ª. Los temores que iba acumulando, empiezan a desplazar mi entusiástica visión inicial de la noticia de un nuevo disco de mis amados **Pink Floyd** (a pesar de los últimos discos) aun cuando **Richard Wright** ya no estaría, quedando reducida la banda a un 20% (si incluimos además los fallecimientos de **Steve O'Rourke** y **Storm Thorgerson**).

5ª FASE.
Según se acerca la fecha del lanzamiento del disco, diversos "periodistas" y entusiastas del grupo empiezan a "elucubrar" respecto del contenido del nuevo disco e incluso insisten en vincular sus comentarios con los ya lejanos conflictos entre **Roger Waters** y el resto de sus compañeros. Se disparan los artículos que parecen revivir aquellos problemas legales de la marca comercial **Pink Floyd**, de las embestidas de **Roger Waters**, la salida del grupo de **Richard Wright**, incluso la de **Syd Barrett**, las tensiones internas… en fin, un conjunto de noticias y "articulillos" sin sentido y que intentan de manera "polémica" levantar y "promocionar" el lanzamiento en cuestión.

<u>6ª FASE</u>.
Aparecen noticias de que las reservas del disco en *Amazon* se han disparado, batiendo todo tipo de récords.



***The Endless River* (2014)**

<u>7ª FASE</u>.
Debo confesar que mi primera audición se realizó a partir de un archivo descargado de internet, días antes de la puesta a la venta oficial del disco, filtrado por "alguien" (seguramente cercano a la discográfica, a la distribuidora o al grupo, que habrá recibido también sus buenos dividendos por dicha "travesura"). No obstante tengo ya en mi poder la copia original, que conste.
Apreciación del disco: MALO-INSULSO. Presentación del disco: REGULAR/BIEN (¿dónde estás, **Storm**?). Resultado de la audición: UUUUFFFFFF...
<u>8ª FASE</u>.
Con la intención de acercarme y documentarme más sobre el nuevo material, adquiero una revista musical "especializada" en la que detallan el "making-off" de ***The Endless River***, con comentarios de los involucrados (es decir **Gilmour**/**Mason**, **Phil Manzanera**, **Andy Jackson**, **Youth**, etc…). Ciertamente el extenso artículo me sirvió de base "fundamentada" para ratificar mi análisis junto con la información que ya me había llegado por otros medios.
<u>9ª FASE</u>.
Ya que mi primera audición no fue nada alentadora, insistí ante la posibilidad de que algo se me hubiera escapado (4 intentos más); sin embargo, mi negatividad se iba asentando cada vez más. Comencé el análisis y disección del contenido de ***The Endless River***, que a continuación paso a exponer.
Según parece y cuenta **Nick Mason** en su libro ***Dentro de Pink Floyd*** (***Inside Out Pink Floyd**, 2004*) tras la edición de ***The Division Bell***, *«… Aunque los conciertos en Earls Court fueron simplemente el final de otra gira, de hecho supusieron un cese significativo de toda actividad. Durante los siguientes diez años, editamos un álbum en directo y un vídeo de la gira, ambos titulados Pulse, así como varias antologías y ediciones remasterizadas de nuestra obra en nuevos formatos… Creo que David admitió abiertamente que era el que menos ganas tenía de volver al ruedo… Pero yo me agarraba a la esperanza de que esto no fuera necesariamente el fin de Pink Floyd como fuerza activa. Había varias cosas que nunca habíamos hecho. Nunca habíamos desarrollado la idea que tenía David de darle un giro al concepto de un concierto "Unplugged". Nunca publicamos las cintas "ambient" de las sesiones de The Division Bell (The Big Spliff)…»* (*sic*).
En primer lugar, tengamos en cuenta que entre los acontecimientos aquí descritos por **Mason** y el inicio de las grabaciones del presente ***The Endless River*** median aproximadamente quince años.
En segundo lugar, tengamos en cuenta que en aquellos momentos **Rick Wright** (fallecido en 2008) estaba de cuerpo presente a diferencia de en la actualidad. Seguramente los resultados hubiesen sido muy distintos, pues de

The Realm Of Asgard 1971
- **Asgard** (Italia) ***Götterdämmerung*** 1991
- **Ataraxia** (Japón) ***Adolescence Of An Ancient Warrior*** 1986
- **Ataraxia** (Italia) ***Prophetia*** 1990
- **Atila** (España) ***The Beginning of the End*** 1975
- **Attila** (EEUU) 1970
- **Attila** (EEUU) ***Rolling Thunder*** 1986
- **Attila** (Holanda) ***Violet Streets*** 1988
- **Attack** (Suecia) ***Vampyr Rock*** 1980
- **Attack (The)** (Gran Bretaña). Varios singles 1967 - 1968
- **Audience** (Gran Bretaña) 1969
- **Audience (The)** (Gran Bretaña) 1990
- **Audience** (España) ***Some Lovely Hands On Dry Skins*** (2002)
- **Axis** (Grecia) 1971
- **Axis** (EEUU) ***It's a Circus World*** 1978
- **Axxis** (Alemania) ***Kingdom Of The Night*** 1989
- **Aztecs (The)** (EEUU) ***Live at the Ad-Lib Club*** 1964
- **Aztecs** (Australia) ***The Hoax is Over*** 1970
- **Bandit** (EEUU) 1975
- **Bandit** (Gran Bretaña) 1976
- **Banzai** (Holanda) ***Hora Nata*** 1974
- **Banzai** (España) 1983
- **Bedlam** (Gran Bretaña) 1973
- **Bedlam** (EEUU) ***Lost in Space*** 1986
- **Big Three** (EEUU) 1960
- **Big Three** (Gran Bretaña) ***Live at the Cavern*** 1963
- **Bijou** (Francia) ***Danse Avec Moi*** 1977
- **Bijou** (España) ***El Profeta*** 2003
- **Black Rose** (EEUU) 1980
- **Black Rose** (Gran Bretaña) ***Boys Will Be Boys*** 1984
- **Rosa Negra** (España) 1984
- **Blackstone** (EEUU) 1971
- **Blackstone** (Canadá) ***On the Line*** 1972
- **Brainstorm** (Alemania) ***Smile A While*** 1972
- **Brainstorm** (EEUU) ***Stormin'*** 1977
- **Bulldog** (EEUU) 1972
- **Bulldog** (España) 1980
- **Bullet** (EEUU) 1977
- **Bullet** (Alemania) 1982
- **Camel** (Italia) 1969
- **Camel** (Gran Bretaña) 1973
- **Casablanca** (Gran Bretaña) 1974
- **Casablanca** (España) ***Rock and Roll en el bar de Rick*** 1985
- **Caravan** (Gran Bretaña) 1968
- **Caravan** (España) 2014
- **Circus** (Gran Bretaña) 1969
- **Circus** (EEUU) 1974
- **Circus** (Gran Bretaña) 1990
- **City** (EEUU) 1969
- **City** (Alemania) 1978
- **Clearlight** (EEUU) ***Thank You Lord*** 1972
- **Clearlight** (Francia) 1975
- **Climax** (EEUU) ***Climax Featuring Sonny Geraci*** 1972
- **Climax** (Bolivia) ***Gusano Mecánico*** 1974
- **Cold Comfort** (Gran Bretaña) ***In The Can!*** 1978
- **Cold Comfort** (EEUU) ***Brief Moments Of Clarity*** 2011
- **Contraband** (EEUU) 1971

REPETICIONES
Grupos con nombres repetidos
Por Ángel (Espíritu Libre)

Hoy os voy a hablar de grupos de rock que tienen igual o similar nombre y que he ido recopilando. Aclarar que de muchos de ellos tengo alguna copia ya sea en LP o CD. Como curiosidad hay nombres que llegan a repetirse hasta en cuatro ocasiones, de países tan diversos como Austria, Bolivia, Canadá o Japón. Para el artículo he destacado de cada grupo su nombre, su país de origen y su primera grabación de larga duración.
Como curiosidad, en la mayoría de los casos son grupos cuyo nombre es una única palabra, posiblemente esto facilita la repetición del nombre, aun así hay otros como **Brainstorm**, **Floating Opera** o **American Gypsy** que uno pensaría que no son tan sencillos de repetir. En casos puntuales he considerado repetido el nombre traducido al idioma original de la banda.
Seguramente esta lista es una mínima parte de nombres repetidos, por lo que debe ser considerada como una muestra de ellos.
Para terminar, antes de dejaros con el listado de repeticiones, me dirijo a los posibles integrantes o creadores de un grupo, para sugeriros que tengáis algo más de imaginación a la hora de bautizar a vuestra banda. Ejemplos y posibilidades hay muchos, ponerse un nombre al revés, uno inventado o nombres realmente largos. Podemos citar a **Soul Bisontes**, **One Of These Days & Thee Heavy Random Tone Colour Lab** o el de mi propio proyecto **Ángel (Espíritu Libre)**.

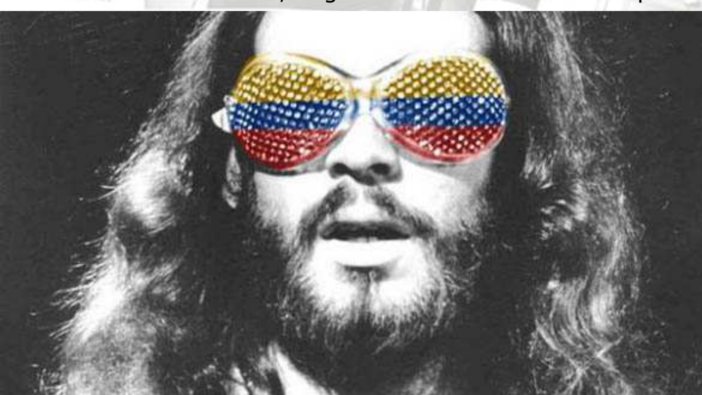
- **Action** (Alemania) 1972. Editado por Garden of Delights en 2009
- **Action (The)** (Gran Bretaña). Varios singles entre 1965 y 1967
- **Air** (EEUU) 1975
- **Air** (Francia) ***Moon Safari*** 1995
- **Alarm** (Alemania) 1984
- **Alarm (The)** (Gran Bretaña) ***Declaration*** 1984
- **Alarma** (España) ***Alarma!!!*** 1994
- **Alice** (Francia) 1970
- **Alice** (Italia) 1980
- **Wings** (Gran Bretaña) ***Wild Life*** 1971
- **Alas** (Argentina) 1976
- **Alias** (EEUU) 1987
- **Alias**(Canadá) 1990
- **Alkatrazz** (Gran Bretaña) 1981
- **Alcatrazz** (EEUU) ***No Parole From Rock'n'Roll*** 1984
- **Alcatraz** (España) ***El Vuelo del Alcatraz*** 1976
- **Alphaville** (Alemania) ***Forever Young*** 1984
- **Alphaville** (España) ***De Máscaras y Enigmas*** 1983
- **American Gypsy** (EEUU) 1975
- **American Gypsy** (Gran Bretaña) 1971
- **Andromeda** (Gran Bretaña) 1969
- **Andromeda** (Alemania) 1979
- **Ange** (Francia) ***Caricatures*** 1972
- **Angel** (EEUU) 1975
- **Arc** (Gran Bretaña) 1971
- **Arc** (EEUU) 1978
- **Ars Nova** (EEUU) 1968
- **Ars Nova** (Japón) ***Fear & Anxiety*** 1992
- **Asgard** (Gran Bretaña) ***In***



perpetuarse con la participación del teclista, cuya formación musical siempre ha sido superior a la de sus compañeros, no se tendría que haber recurrido a los pasajes enlatados ni recurrir a los (odiosos) trucos de estudio perpetrados por personas nada afines a los métodos de composición de los Floyd… LA ALQUIMIA DE UN EXTRAÑO.


Rick Wright (D.E.P. 28.07.1943—15.09.2008)

Primer análisis.
Durante las grabaciones (2005) del álbum en solitario de **David Gilmour *On An island*** (2006), **Phil Manzanera** y **Andy Jackson** retomaron la ya vieja idea abandonada de la sesión "ambient" de ***The Division Bell***, al ventilar cintas que contenían capturas de "tomas falsas", ideas, improvisaciones y ensayos durante la grabación de ese disco. **Manzanera** se apoderó de ellas y comenzó a seleccionarlas, llegando a la conclusión de que con aquellos retazos seleccionados se podía elaborar un álbum manteniendo el espíritu que impregnaban los teclados de **Rick Wright**… LA ALQUIMIA DE UN EXTRAÑO.


Phil Manzanera equipado para no ver qué hace

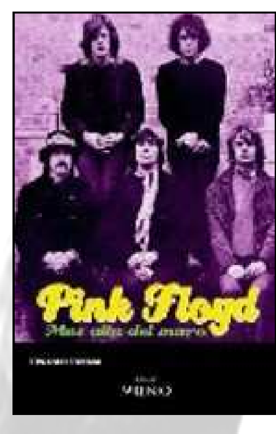
Segundo análisis.
El ingeniero oficial del grupo, **Andy Jackson** en los últimos tiempos, su ingeniero auxiliar **Damon Iddins** y **Phil Manzanera** ordenaron aquellos sonidos en cuatro "grupos" diferenciados. Unas bases inconexas sobre las que añadir adornos para dar forma a las cuatro "partes" que compondrán ***The Endless River***. Un trabajo realizado por personas ajenas al grupo… LA ALQUIMIA DE UN EXTRAÑO.

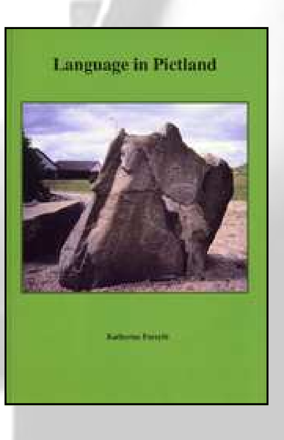
Tercer análisis.
Entra en escena **Martin Glover** alias "*Youth*" (**Killing Joke**, **Blue Pearl**), músico y productor, que llegó de la mano de **Durga McBroom** (una de las coristas fijas de la última etapa de **Pink Floyd**), se encargaría de dotar al material con el intencionado matiz "ambient". Craso error. Un productor alejado del universo floydiano ("aunque fan"), afín a las músicas bailables y dj's … LA ALQUIMIA DE UN EXTRAÑO.
Cuarto análisis.
Siempre he querido entender que el matiz de "ambient" se refiere a composiciones más atmosféricas, etéreas, planeadoras y sosegadas. Evidentemente, me equivoco. Resulta que la música de tintes "ambient" se refiere a temas a los que se les añaden una serie de "efectitos" sonoros y *gadgets* orientados a lo que se conoce como música de club y/o pista de baile y/o "chiringo" de playa. Lo comercial no encuentra límites… incluso es capaz de cambiar la acepción de un término para sus propios fines… LA ALQUIMIA DE LO EXTRAÑO.
Quinto análisis.
Según comentarios de **Phil Manzanera**, «*él se ocupó de seleccionar y compilar ordenadamente los distintos fragmentos de las cintas conformando eso que se presenta como "las distintas partes" del disco, y Youth a dotarles de unos matices y sonoridades más obvias y propias de Pink Floyd*» (*sic*) (¿?). Si analizo este comentario, no entiendo el que en su momento **Nick Mason** afirmara que a diferencia de **Steve Hillage** (… y otros), que se embarcó en el mundillo de los dj's, las "rave" y sonidos discotequeros, **Pink Floyd** nunca había recibido invitación alguna para convertirlo en este tipo de sonidos. Dictamen. Alguien ha hecho este trabajo y **Pink Floyd** lo ha permitido, o lo que es lo mismo, LA ALQUIMIA DE UNOS EXTRAÑOS.
Sexto análisis.
Phil Manzanera selecciona el material y **Youth** le da forma, sólo nos queda saber qué ocurre con los miembros titulares; **Gilmour** sólo rellena con sus guitarras y **Mason** hace lo propio con la batería. **Wright** dejó capturar algunas de sus sonoridades para que años después alguien lo prostituyera con la disculpa de tratarse de un falso "tributo", quedando relegado éste a un segundo plano y sin las intenciones que pudieran emanar de su patente creatividad… LA ALQUIMIA DE UNOS EXTRAÑOS.


David Gilmour estirando la teta a ver cuánto saca

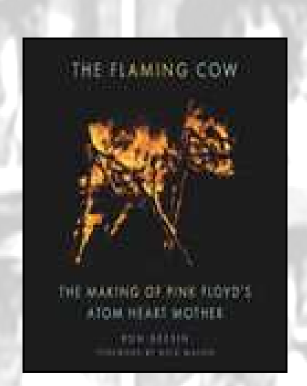
BIBLIOGRAFÍA

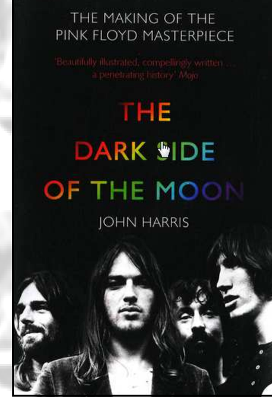


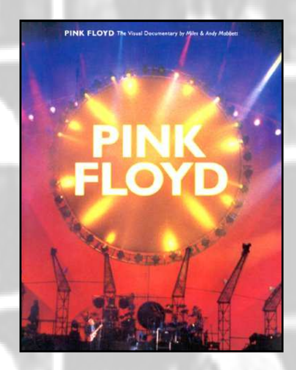




- **Blake, M.**, 2008, ***Pigs Might Fly. The Inside Story of Pink Floyd***, Londres.
- **Forcada, F.**, 2006, ***Pink Floyd. Más allá del muro***, Lérida.
- **Forsyth, K.**, 1997, ***Language in Pictland: The Case Against 'non-Indo-European Pictish'***, Utrecht.
- **Geesin, R.**, 2013, ***The Flaming Cow: The Making of Pink Floyd's Atom Heart Mother***, Stroud.
- **Harris, J.**, 2006, ***The Dark Side of the Moon. The Making of the Pink Floyd Masterpiece***, Londres.
- **Miles, B.**, 1980, ***Pink Floyd. A visual documentary***, Sydney.







diendo de la época de la que hablemos su territorio fue variando, aunque teniendo en cuenta la escueta referencia de Forcada puede entenderse que señale el Muro de Adriano como su límite por el sur. En cuarto lugar, la "*mezcla*" (término que podría ser objeto de todo un debate) no fue con los "*escoceses*" sino con los escotos.

6. La letra del recitado de la canción es tan enigmática que, aunque he contado con la colaboración de una escocesa en un intento de traducirla al español, no me atrevo a ofrecer una versión final. Antes de comenzar la parrafada parece que se dice de manera repetida: *«I happened to come back»*. Esto no es recogido habitualmente por los que ofrecen la letra del tema. También conviene señalar que al final no se dice *«and the wind cried Mary»*, que remitiría inmediatamente al tema 'The wind cries Mary' de **Jimi Hendrix** (publicado en el Reino Unido el 5 de mayo de 1967), sino *«and the wind cried back»*.

7. 'Several Species… ' es un ejemplo más de la arriesgada experimentación que **Pink Floyd** llevó a cabo a fines de los 60 e inicios de los 70 del siglo XX. Todo cambió con el éxito de ***The Dark Side of the Moon***, una obra maestra a partir de la cual introdujeron en su música un discurso más popular y accesible cuyo último ejemplo es ***The Endless River***, aparecido a fines de 2014, que aunque tiene algún fragmento grabado el año 1969 es fundamentalmente producto de los esfuerzos del grupo en 1993-1994, sin **Roger Waters**, y producido para su difusión entre 2013 y 2014 cuando un miembro de la formación más longeva, **Richard Wright**, ha fallecido y otro, **Roger Waters**, se encuentra desvinculado del grupo.

Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving With a Pict (Roger Waters) 5:01

Aye an' a bit of mackerel, settler rack and down
Ran it down by the home, and I flew
Well, it slapped me and I flopped it down in the shade
And I cried, cried, cried

The tear had fallen down he had taken, never back to raise
And then cried Mary, and took out wi' your Claymore
Right outta a' pocket, I ran down, down by the mountain side
Battlin' the fiery horde that was falling around the feet"

Never!," he cried, "Never shall ye get me alive
Ye rotten hound of the burnie crew!"
Well I snatched fer the blade and a Claymore cut and thrust
And I fell down before him round his feet

Aye, a roar he cried fray the bottom of 'is heart
That I would nay fall but as dead
Dead as I can by why' feet, d'ya ken?
And the wind cried back

Séptimo análisis.

Quiero entender que tal es la escasa participación tanto de **Gilmour** (¿productor?) como de **Mason** en el que se supone el 15º disco de **Pink Floyd**, que hasta incluso en el único tema cantado del disco, 'Louder Than Words', las "words" fueron concebidas por **Polly Sampson**, y su esposo **David Gilmour** se ocupó de ponerle música y concebirlo para una sola voz (la suya), pero fue también finalmente modificado ya que aparece con acompañamiento de coros, por "sugerencia" de **Youth** y **Durga McBroom**, quienes le presentaron una grabación del tema con dicha alternativa. ¡Qué insubordinación!… LA ALQUIMIA DE UNOS EXTRAÑOS.

Octavo análisis.

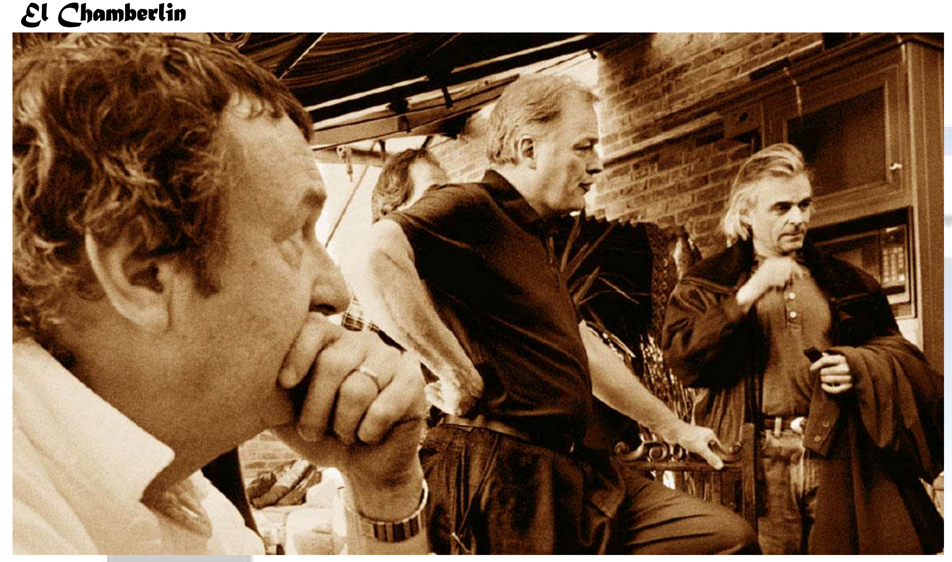
The Endless River es un producto de laboratorio. ¿Dónde quedan los discos trabajados por la banda durante horas de depuración tema a tema, de hacer coherente un concepto, de que cada miembro aportara su idea para enriquecer el producto final, de que dicho producto llevara el sello del grupo? ¿Dónde queda la ejecución "analógica" y no "electrónica"? Considero que en cuestiones musicales, la tecnología debe ser una herramienta de apoyo y no de creatividad. Grupos como **Tangerine Dream** estaban rodeados de artilugios electrónicos, pero los controlaban, utilizaban y manipulaban para concebir sus propios sonidos como si fuesen analógicos (que también los había); no quedaban limitados por lo que una "maquinita" les ofrecía sino que la ponían al servicio de sus ideas. **Pink Floyd** en este caso ha olvidado su capacidad creadora, su capacidad para ordenar los medios a su alcance y ponerlos a su servicio. Ha utilizado la técnica del "enlatado" y con ella acomodarse según las directrices marcadas por unos terceros para conseguir un producto "ambient". La paradoja de "Deus ex Machina"… LA ALQUIMIA DE UNOS EXTRAÑOS.

Último análisis.

Tras estos análisis, solo puedo decir que no identifico ***The Endless River*** como un trabajo digno de ocupar el 15º lugar en la discografía de **Pink Floyd**, más propio de cualquier disco de **Enigma** o de cualquier "artista" cantando con su padre muerto. Siendo benévolo, relego a este disco al capítulo de "rareza" para coleccionistas y sin demasiado valor de obra. ¿Por qué? Desglosemos cada parte y cada tema:

PARTE 1:
Things Left Unsaid (4:24)
It's What We Do (6:21)
Ebb and Flow (1:50)

En los 12 minutos que componen la 1ª Parte, el fragmento inicial 'Things Left Unsaid' emerge con una base cósmica de **Wright** (tipo planeadora… sí… "ambiental") adornada con unos breves comentarios en los que se reconocen las voces de **Richard Wright** y **David Gilmour**, y tras las cuales arrancan las notas introductorias de la guitarra de **Gilmour**, que enseguida son relacionadas por sus matices con el principio de 'Shine On You Crazy Diamond' hasta llegar a 'It's What We Do' en donde **Mason** y **Gilmour** (al bajo) se unen para desarrollar una improvisación sobre el tema emulado. Los teclados de **Wright** emergen de manera descaradamente "sampleados" por su falta de frescura y con el único propósito de hacer algo improvisado y de manera un tanto forzada a mi modo de entender (¿estirar algo que ya quedó perfectamente hilvana-


Mason, Gilmour y Wright contemplando el resultado

do y cosido en su momento?) … hasta llegar a 'Ebb and Flow' que cierra la primera parte en una especie de conversación entre la guitarra "manipulada en laboratorio" y "preciosista" de **Gilmour** y unos mínimos fraseos "teclísticos" de **Wright**, tal vez capturas de un jugueteo del teclista en un momento de descanso… algo sobre lo que seguramente estaba pensando y que no tenía mayor valor o sentido que el de ese preciso momento. Hay quien dice que evoca 'Echoes'… ¿De verdad? No obstante, considero que tal vez esta primera parte en tres actos sea la más salvable de todo el disco.

PARTE 2:
Sum (4:49)
Skins (2:37)
Unsung (1:06)
Anisina (3:15)

La parte 2ª empieza con 'Sum' en la que el VCS3 y los sintetizadores me recuerdan durante el primer minuto aquellos primeros segundos de 'The Division Bell', para enseguida incorporarle un pequeño *sampler* de **Wright** convertido en *loop* y sirviendo de base para el tema ("pura manipulación de laboratorio"). La "mano negra" de "**Youth"** ha intervenido en la producción y ha incorporado ritmos dignos de un "pinchadiscos o dj's ("de los que se hacen como churros… qué bien se lo pasa"), y tal vez apto para sus intervenciones en grupos como **Blue Pearl** (junto a **Durga McBroom**) o **The Orb**. Sinceramente, al escuchar dicha base rítmica esperaba que en cualquier momento me asaltase el típico "pum pum chunda pum chunda pum" de cualquier discoteca ibicenca.

Dejando de lado este matiz, el *loop* introduce la guitarra-glissando de **Gilmour** que improvisa sobre él al estilo de 'One of These Days' hasta que la intervención de un *bit* de Farfisa (que no viene a cuento) lo detiene dando paso a 'Skins' ("¡alguien se ha atrevido a relacionar este tema con el Krau-

3. Como se puede comprobar por las anteriores líneas, hay quien atribuye la realización del "recitado picto" a **Roger Waters** y hay quien otorga esta acción a **Ron Geesin**, un escocés nacido en 1943 que colaboraría poco después en ***Atom Heart Mother***, el disco de **Pink Floyd** que apareció en el Reino Unido el 2 de octubre de 1970 y sobre cuya gestación ha escrito el propio **Geesin** un libro de reciente publicación[8]. Incluso hay quien estima que participaron ambos en las vocalizaciones. Sin embargo, parece no caber duda de que el recitado fue realizado por **Roger Waters**.

4. El hecho de que **Pink Floyd** se haya convertido en un grupo de culto hace que, como pasa con tantas otras formaciones, cualquier rincón de su repertorio sea aprovechado por otras personas. De esta manera, una banda de tributo a **Pink Floyd** fundada en Baltimore en 1996 se puso el nombre de **Several Species** en clara alusión a la pieza que nos ocupa, y un grupo llamado **Man or Astro-man?** tituló de la siguiente manera una de sus canciones: 'Many Pieces of Large Fuzzy Mammals Gathered Together at a Rave and Schmoozing with a Brick', en otro claro guiño a nuestra 'Several Species…'.

5. Y a propósito de todo esto, ¿quiénes eran los pictos? ¿Quién es un *pict*? El mencionado **F. Forcada** lo intenta explicar brevemente cuando señala que *«la denominación "Pict" es utilizada por los ingleses para designar a un pueblo precelta que ocupó la parte de Gran Bretaña que quedaba al norte del muro de Adriano. A partir del siglo IX los picts se mezclaron con los escoceses»*[9]. A su definición conviene hacer varias precisiones: en primer lugar, la denominación "Pict" es utilizada no sólo por los ingleses sino por cualquiera que hable inglés; en segundo lugar, su clasificación como "*pueblo precelta*" depende de lo que se entienda como tal, pero de cualquier manera si lo que se utiliza como criterio fundamental es la lengua, los estudios recientes más autorizados incluyen a los pictos dentro de los hablantes de lenguas celtas[10]. En tercer lugar, la historia de los pictos comienza propiamente cuando son nombrados en una fuente romana en el año 297 d. C. y depen-


Jacques Le Moyne de Morgues: "Joven hija de los Pictos/Young Daughter of the Picts", 1585

8 **Geesin**, 2013.
9 **Forcada**, 2006, 108.
10 Véase, por ejemplo, **Forsyth**, 1997.



Foto de la contraportada de *Ummagumma*

mensaje oculto, que dura 2 segundos, hacia el minuto 4 y 32 segundos, en el cual se escucha al bajista durante dos segundos diciendo: *«That was pretty avant-garde, wasn't it?»*, si se reproduce a media velocidad.

Como se ha apuntado anteriormente, era el último corte de la cara A del disco en estudio (el segundo) de ***Ummagumma***, en el cual la otra composición de **Waters**, 'Grantchester Meadows', suele considerarse la mejor y se sitúa justo antes de la que nos ocupa. **Stewart Mason** ha escrito:

«By far the best song on the second disc of Ummagumma, which consists entirely of mostly hard-slogging solo pieces by each member of Pink Floyd, is Roger Waters' 'Grantchester Meadows'. The funniest, however, is the excellently titled 'Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving With a Pict', Waters' other piece, which delivers exactly what the title promises and is one of only few intimations that this notorious sourpuss has a functioning sense of humor. A sort of absurd continuation of the pastoral 'Grantchester Meadows', which fades out to the sound of birdsong, this tape-based piece slowly builds from its naturalistic origins into a surreal soundscape of freaky animal sounds, some of which sound oddly realistic and others of which are clearly Waters' voice sped up, looped, and otherwise manipulated. Toward the song's end, Waters' occasional collaborator Ron Geesin appears in the role of the Pict (the earliest known inhabitants of Geesin's native Scotland), delivering a nonsensical monologue in a thick put-on of a Scottish burr. As noted, it's an odd song, and one that doesn't repay frequent or careful relistening, but it's one of Pink Floyd's funniest and most experimental works»[5].

John Harris, por su parte, también anota el sentido cómico de 'Several Species…' cuando señala que se trata de *«a baffling attempt at comedy by Roger Waters»*, y a su vez ironiza diciendo que si **Waters** no fumó mucha marihuana para la ocasión, ciertamente lo parece[6].

Sobre la pieza, el propio **Roger Waters** señalaba en 1970: *«It's not actually anything, it's a bit of concrete poetry. Those were sounds that I made, the voice and the hand slapping were all human generated - no musical instruments»*[7].

[5] http://www.allmusic.com/song/several-species-of-small-furry-animals-gathered-together-in-a-cave-and-grooving-with-a-pict-mt0012261571, consultado el 9 de noviembre de 2013.
[6] **Harris**, 2006, 54.
[7] University of Regina Carillon entrevista, octubre de 1970.

trock…!"), que rememora la parte central del tema de 'A Saucerful of Secrets' con percusiones de **Mason**, quien toca las "cacerolas y sartenes", que de nuevo se interrumpen por unos lejanos ecos que dan paso al *loop* inicial más ralentizado, conformando el breve tema 'Unsung', que introduce a su vez el tema 'Anisina', con formato de "himno" al estilo 'On the Turning Away' pero sin letra y que desemboca en una tormenta lejana.

Todo ello, desde mi modesta interpretación, en una sucesión de remiendos y fusiones muy forzadas. Mi evaluación… una Parte francamente indigna de un grupo de este calibre.

PARTE 3:
The Lost Art of Conversation (1:43)
On Noodle Street (1:42)
Night Light (1:42)
Allons-y, part 1 (1:56)
Autumn '68 (1:35)
Allons-y, part 2 (1:35)
Talkin' Hawkin' (3:25)

La parte 3ª se compone de 7 cortos movimientos que van de emulaciones de 'Signs of Life' (***A Momentary Lapse of Reason***) a 'Keep Talking' (***The Division Bell***), pasando por otros que me llevan al disco en solitario de **David Gilmour *On An Island***. Otro "pastiche" sin sentido alguno, con sonidos agradables pero sin contenido formal ("¡¡¡qué bueno el *margarita* en la playa!!!...*"*). Compruebo de nuevo que cada parte del disco es una "croqueta con el cocido del día anterior". Mi modesta opinión vuelve a pensar que cada uno de aquellos discos que conforman el bagaje de **Pink Floyd** nada tenía que ver con el anterior y que sobre esta base, aún hoy, sigo pensando que el grupo se sometía a una continua renovación, con nuevas propuestas, lo cual les convertía en algo grande, algo que siempre les ha acompañado y les ha convertido en clásico. Siguiendo pues esta línea, ***The Endless River*** se plantea como un disco muy inestable en el que los trozos capturados de **Richard Wright** se



han dejado caer, perdiendo su frescura y todo su sentido del momento compositivo… así pues, tal es el caso. Por cierto, ¿qué son esas dos partes de 'Allons-y'?

A modo de curiosidad, y según comentario de **Gilmour** leído en la revista especializada sobre el "cómo se hizo…", el órgano incluido en el fragmento #12, 'Autumn '68', procede de una cinta grabada durante las sesiones de ***Atom Heart Mother*** (de ahí el juego de palabras respecto al maravilloso 'Summer '68') y que formaría parte de una sinfonía inacabada de **Richard Wright**. Lástima que no haya sido éste el digno "tributo" al teclista, y no a través de ***The Endless River***. Sin embargo, lo inacabado quedará relegado al olvido sin llegar a ver la luz, principalmente porque su artífice ya no está entre nosotros. Cualquier intento sería falsearlo.

PARTE 4:
Calling (3:38)
Eyes To Pearls (1:51)
Surfacing (2:46)
Louder Than Words (6:32)

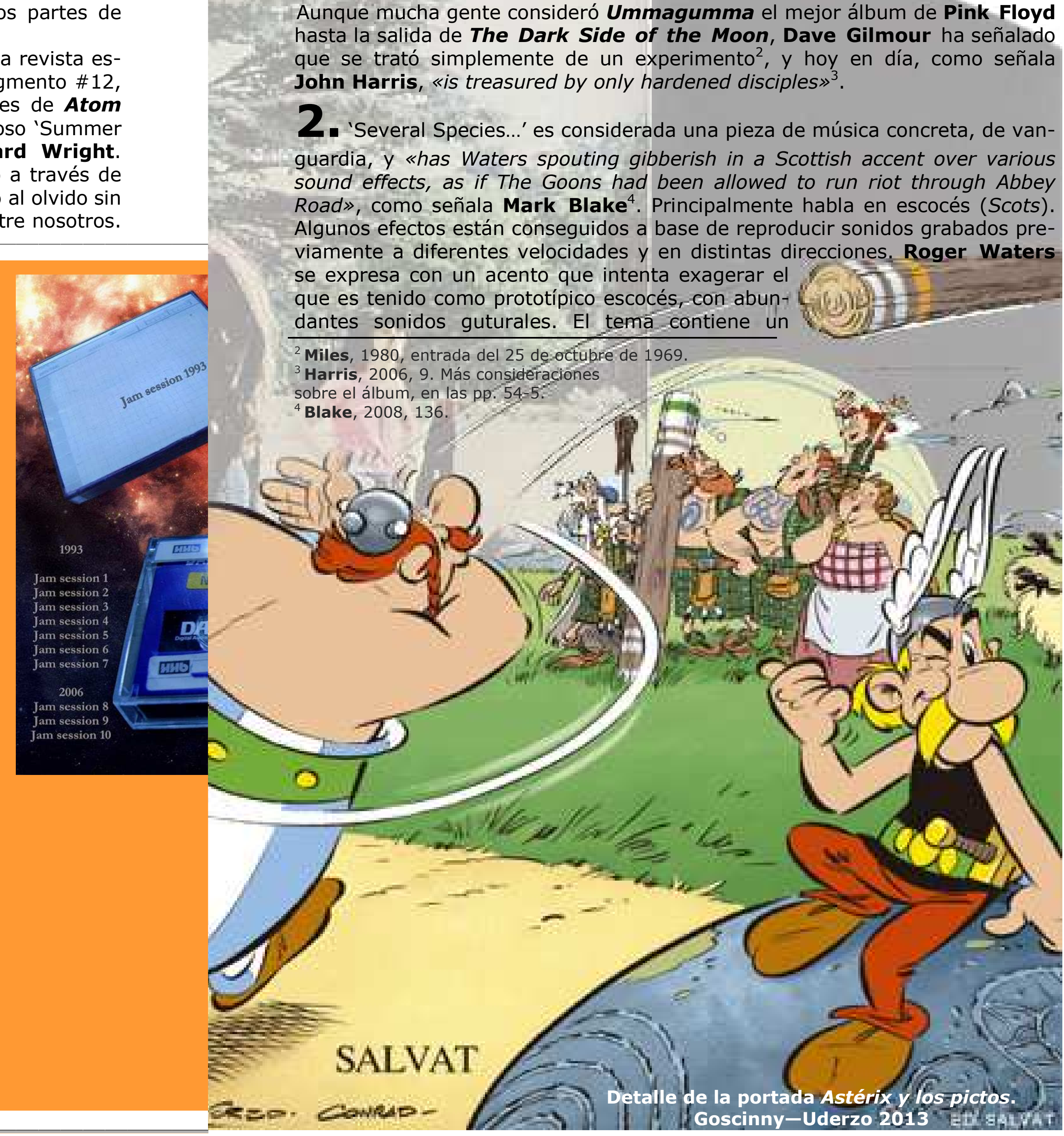
La parte 4ª y última de ***The Endless River*** se plantea tal vez como la más cercana a ***The Division Bell*** de principio a fin, que según dicen es el motivo del disco, y que no puedo por menos que insistir en esa visión de *pastiche* inconexo. Por ejemplo en el fragmento #16, 'Eyes to Pearl', quiero escuchar ecos de 'Welcome to the Machine' haciendo una simbiosis con riffs de 'Poles Apart' y desarrollos de guitarra de 'Marooned', todo ello complementado por el sonido enlatado de las teclas típicamente de acompañamiento de **Wright**, en la que sólo brilla la guitarra de **Gilmour**, que a lo largo de todo el disco no me transmite nada especial.

Cerrando el disco emerge 'Louder Than Words' el único corte cantado con la siempre afinada, templada y acertada voz de **David Gilmour** sobre letra escrita por su esposa **Polly Sampson**, que recuerda sobremanera a los temas melódicos de ***On An Island***.

El tema en cuestión retoma los sonidos de las campanas de la alianza incluidas en ***The Division Bell*** dando paso al relajado desarrollo de la canción, con coros (como ya se ha dicho) de **Durga McBroom**, **Louise Marshall** y **Sarah Brown** en un tema típicamente Rhythm'n'Blues negroide y facilón ("ñoño"… apunto) a la par que sensiblero, y que parece también de la total satisfacción de **Phil Manzanera**.

Ni quiero ni puedo seguir. Sinceramente es algo que me produce hasta dolor. Sólo dar un resumen de todo ello.

Cuatro productores. Por un lado, **Andy Jackson**, que sí imprime calidad sonora a la grabación, **Martin Glover** alias "**Youth**", que mete desgraciadamente demasiada mano en su visión del producto con resultado tipo "Café del Mar", **Phil Manzanera**, que desgraciadamente tuvo la brillante idea de compilar y seleccionar fragmentos anacrónicos con intenciones



había publicado ***A Saucerful of Secrets*** (29 de junio de 1968).

Aunque mucha gente consideró ***Ummagumma*** el mejor álbum de **Pink Floyd** hasta la salida de ***The Dark Side of the Moon***, **Dave Gilmour** ha señalado que se trató simplemente de un experimento[2], y hoy en día, como señala **John Harris**, *«is treasured by only hardened disciples»*[3].

2. 'Several Species…' es considerada una pieza de música concreta, de vanguardia, y *«has Waters spouting gibberish in a Scottish accent over various sound effects, as if The Goons had been allowed to run riot through Abbey Road»*, como señala **Mark Blake**[4]. Principalmente habla en escocés (*Scots*). Algunos efectos están conseguidos a base de reproducir sonidos grabados previamente a diferentes velocidades y en distintas direcciones. **Roger Waters** se expresa con un acento que intenta exagerar el que es tenido como prototípico escocés, con abundantes sonidos guturales. El tema contiene un

[2] **Miles**, 1980, entrada del 25 de octubre de 1969.
[3] **Harris**, 2006, 9. Más consideraciones sobre el álbum, en las pp. 54-5.
[4] **Blake**, 2008, 136.

Detalle de la portada *Astérix y los pictos*. Goscinny—Uderzo 2013

LOS PICTOS Y PINK FLOYD

Fernando FERNÁNDEZ PALACIOS

1. Ahora que no hace mucho que se publicó la última aventura de Astérix y Obélix, titulada ***Astérix y los Pictos*** (***Astérix chez les Pictes*** en el original francés), aprovecho para realizar algunos apuntes acerca de otra utilización del mundo picto en nuestra sociedad contemporánea. En el disco doble ***Ummagumma***, del año 1969, **Pink Floyd** incluyó una pieza titulada 'Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict', que se podría traducir como "Varias Especies de Pequeños Animales Peludos Reunidos en una Cueva y Pasándolo Bien con un Picto". El tema volvió a aparecer en el disco recopilatorio ***Works***, del año 1983. Según **F. Forcada**, *«Pink Floyd nunca llegó a tocar el tema en directo, aunque la sección pict pudo ser escuchada en conciertos formando parte de 'Embryo'»*[1].

El tema se grabó el 2 de mayo de 1969, dura 4 minutos y 59 segundos, apareció originalmente en la cara A del disco grabado en estudio de ***Ummagumma*** -concretamente es el último corte de esa cara- y está compuesto por **Roger Waters** y producido por **Norman Smith**. El disco ***Ummagumma*** se puso a la venta en el Reino Unido (Harvest SHDW 1/2) el 25 de octubre de 1969 y en los Estados Unidos de América (Capitol STBB 388) en noviembre del mismo año. Para encuadrar el disco en su mundo británico diremos que algo más de tres meses antes de su salida a la calle había tenido lugar el concierto de los **Rolling Stones** –y de **King Crimson**, entre otros– en el Hyde Park londinense (5 de julio), que algo más de un mes antes se había celebrado el Festival de la Isla de Wight (29-21 de agosto), que los **Beatles** todavía no se habían separado y que veinte días antes se había emitido por vez primera en la BBC el ***Monty Python's Flying Circus*** (5 de octubre).

En clave interna, **Syd Barrett** llevaba ya fuera del grupo más de un año (el anuncio oficial de su marcha se había hecho el 6 de abril de 1968) y casi justo un año antes **Pink Floyd**

Pink Floyd
Ummagumma **(1969)**



Pink Floyd
Works **(1983)**

[1] **Forcada**, 2006, 108.

comerciales, y **David Gilmour**, que denota una intención de no abandonar la música, aportando excesivas guitarras para rellenar minutos de música, falto de ideas para **Pink Floyd** (que reserva para su propio producto en solitario), asesorado por personas ajenas al ambiente floydiano y dando el *visto bueno* a un producto comercial y simplón, seguramente muy distinto a aquél que emprendieron y desecharon en los años 90 titulado ***The Big Spliff*** con similares intenciones a las del actual ***The Endless River*** pero que al menos contaba con la presencia corpórea de Richard Wright.

¿Y **Nick Mason**?... creo que relegado a un segundo plano, no siempre de acuerdo con las opciones adoptadas pero siempre presente y sin abandonar a su(s) compañero(s). Desde sus inicios, **Mason** fue el más diplomático de la

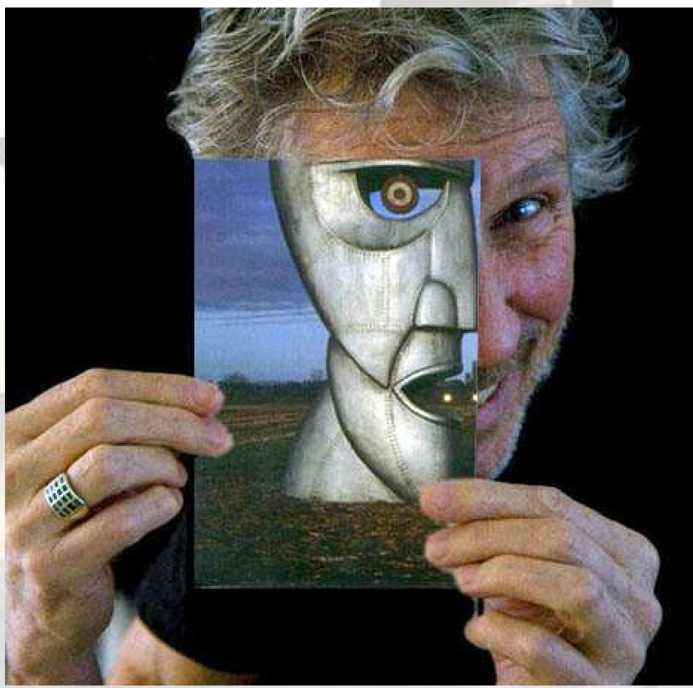


El proyecto original de música ambient nació durante las sesiones de ***The Division Bell*** y se forjó bajo el nombre de ***The Big Spliff*** con gran implicación de **Wright** en el mismo y llegando a ser seriamente considerada por la banda su publicación. El comentado ***The Endless River*** entronca significativamente con aquella propuesta, pero solo adopta una pequeña parte del proyecto original sufriendo una serie de manipulaciones y modificaciones, como detalladamente se ha expuesto en este artículo, que configuran el punto de partida de la valoración del mismo y que pueden condicionar la percepción por parte del oyente y servir de debate.

En la edición deluxe de ***The Endless River*** se incluyen como bonus track los temas 'TBS9' y 'TBS14', supuestamente extraídos del inédito proyecto original, con el acrónimo TBS en clara alusión a ***The Big Spliff***.

Nota de la redacción

banda, tanto en su relación con el resto del grupo como en sus aportaciones al mismo; incluso lo demuestra en sus producciones (algunas excelsas). Aquí aporta su sencilla, clásica y siempre medida batería "metronómica".
Un trabajo que no debería aparecer como el 15º disco de sus 47 años (49 años desde los inicios seminales), sino como una "rareza-oficial" más (con mis reservas) propia de quien quiere sacar algo de pasta con el mínimo esfuerzo. ¿Quién?... ahí lo dejo. Que cada cual saque sus propias respuestas.
Un disco… ¿el último?... que no hace justicia a la carrera del grupo y que el tercer miembro vivo, **Roger Waters**, desde la lejanía disfrutará escuchándolo sentado en algún cómodo sillón de su mansión inglesa frotándose las manos, recordando su sentencia allá por 1985 de que **Pink Floyd** había terminado su periplo tras ***The Final Cut*** y viendo cómo se perpetúa con el último trabajo de sus "proscritos" ex compañeros.
Yo sin embargo… espero algo más, pero nada nuevo. Tal vez desempolvar material antiguo (como parece que alguien quiere adelantar). Sugiero tal vez desempolvar algún material sonoro y/o visual de las giras encadenadas de ***The Dark Side of the Moon* / *Wish Your Were Here* /Animals**.
Sería muy triste pensar que ***The Endless River*** fuese el testamento "fallido" del grupo. Hay muchas cosas que rescatar por otros medios y que pueden conseguir quitarme el mal sabor de boca que me ha dejado. Si no es así, prefiero considerar que ***The Division Bell*** fue la despedida con su 14º disco.



Roger Waters. A pesar de llevar 30 años fuera de Pink Floyd uno no puede evitar preguntarse cuál será su opinión sobre la actualidad de sus ex-compañeros

"IT COULD BE SO NICE".
Federico J. Santamaría Ortega (Phus!)

aquello de «*I think she'd die for Beethoven!*», ya que no alcanza ese alarido ideal para marcar un necesario punto de inflexión.



'Telephone Line' y 'Hold On Tight' presentan lo que se podría considerar como segunda mitad del concierto, canciones que dan una de melaza y otra de *pop* perfectamente orientado. Algo que no durará eternamente. Vamos con otro tema de su ***No Rewind***, otra tonada... ¿nueva? No me podía imaginar, sobre todo tras escuchar su magistral 'Roll Over Beethoven', que se podía destrozar de una manera tan directa un himno del *rock and roll* como es 'Twist And Shout'. El que pueda que les perdone, yo no. Pero el sabor amargo uno enseguida se lo quita escuchando dos canciones «que tratan sobre el tiempo» –meteorológico, se entiende–, según explicaba el mismísimo **Kelly**. Llega el momento de 'Standing In The Rain' y del encanto puramente *beatleliano* 'Mr. Blue Sky'. A estas alturas todos hemos notado que, como dicen en el argot futbolístico, **Gordon** es un verdadero paquete. No sé de dónde se saca que sabe tocar la batería como músico profesional, ya que se dedica a pifiarla tonada tras tonada. Desquiciante.
Espacio para el descanso con otra creación nueva, posiblemente 'Jewel And Johnny', y vamos ya con la recta final en forma de 'Do Ya' –¿por qué me gustará más la versión de **Ace Frehley** que la de los originales **The Move**?– seguida de cerca del discotequero 'Last Train To London'. Pues ya está, la parte oficial terminaba, tiremos ahora hacia esos bises que prometen 'Turn To Stone', 'Roll Over Beethoven' y... No, perdone, aquí no hay sitio para más, que tenemos que abrir Macumba para la chavalería. ¿Cómo? ¿Únicamente 'Don´t Bring Me Down'? Todavía estoy con cara de pasmarote, no os digo más.

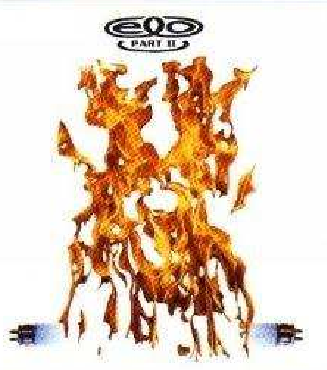


Nota del autor: Kelly Groucutt fallecería el 19 de febrero de 2009

Sergio Guillén

con la inicial **ELO**, aunque más como colaborador que otra cosa. En fin, todavía no veo justificado lo de "*original former members*".
Saltemos ahora a **ELO Part II**, liderada básicamente por **Bev Bevan** por aquello de miembro fundador del invento nodriza. Aquí sí que sale **Eric Troyer**, y hasta algunos asegurarían que **Rick Miller**, también conocido como **Parthenon Huxley** –aún le sigo buscando en los créditos pero no hay manera–. Perfecto, y qué me decís de **Gordon Townsend**; lo digo por la sencilla razón de que **Bevan** cerró el chiringuito el 13 de noviembre de 1999 tras su actuación en Atlantic City. **Bev** ponía candado al nombre y los muchachos tuvieron que tirar con aquello de **The Orchestra** como único y triste referente. Una pena, pero pena con la que hay que apechugar. Por eso están de más esas pomposas entradas, ya que como os pille el tito **Lynne** os va a dar una dura azotaina. El resto, bueno, sinceramente no se apartan de lo que la **ELO** solía ofrecer. Yo me agarraría a la grabación doble en directo ***One Night - Live In Australia*** (**ELO Part II**) de 1996, ya que hallaréis bastantes paralelismos.





Centrándonos ahora en el espectáculo como tal, debo reconocer que la puesta en escena no es tan efectista como solía ser en sus días de gloria. Tienen máquinas de humo y las usan, aunque el resultado no es tan vistoso como debiera. Los seis instrumentistas no pierden la oportunidad de llevar al público a su campo a la primera tonada, ofreciendo la fácil 'Evil Woman' para ganarse esos aplausos que merece una creación de dichas características. Será que está demasiado radiada, no sé, lo cierto es que no emociona en directo como sí lo hacen otros impagables clásicos. Todo parece en su sitio, desentumeciendo músculos con un **Kaminski** que lo pasa mal al comprobar que su violín es casi inaudible en la sala. El reconocimiento es inmediato, algo que apagan ofreciendo uno de los temas de su último trabajo, ***No Rewind*** (se firmó en 2001 y por aquí casi sin noticias, para aclarar el predicamento que tiene el CD de **The Orchestra**).
Pronto pasa el bajón y aparecen las notas de **Mik** avisando del comienzo de 'Livin' Thing'. Esto se pone mejor que bien; 'Can't Get It Out Of My Head', 'Ma-Ma-Ma Belle' y 'Showdown' la siguen en procesión. La primera de las tres composiciones sorprende sobre las tablas, quitándole en cierta manera una "ñoñería" que queda limpia como balada. 'Showdown' por su parte aparece majestuosa. Por el momento uno puede congratularse con el reclutamiento de **Huxley**, un vocal guitarrero que acompaña perfectamente a **Groucutt**. 'Sweet Talking Woman' y 'Confusion' suenan fundiendo su final con su inicio, algo así como las montaban en ***One Night - Live In Australia***, aunque tras la segunda paran sin atacar el esperado 'Do Ya' –está claro que tampoco era cosa de calcar su espectáculo australiano... aunque quedara tan correcta en dicha posición–. Únicamente será en 'Rockaria' donde **Parthenon** flojea al cantar

Opinión 2: La sala de los espejos

Por Oscar Nóbregas

Tras muchos años de silencio, veinte nada menos, nos encontramos con este trabajo rescatado de los archivos por **David Gilmour**, suponemos que como obra póstuma definitiva de **Pink Floyd**, aunque, con esta mítica banda de Rock Sinfónico, nunca se sabe…
The Endless River es el decimoquinto disco en estudio de **Pink Floyd**, al que han descrito como un «canto de cisne» en homenaje a **Richard Wright**, teclista del grupo fallecido en 2008.
Es casi en su totalidad el resultado de veinte horas de material inédito, que se grabó durante las sesiones de su anterior disco ***The Division Bell***, en 1993.
El trabajo fue reelaborado a bordo del Astoria, una casa flotante y estudio de grabación propiedad de **Gilmour** -guitarrista y actual líder de la banda- entre 2013 y 2014.
Puede decirse que ***The Endless River*** es una despedida de **Pink Floyd** al estilo **Gilmour**, como en su momento ***The Final Cut*** lo fue al estilo **Waters**, aunque no dejan de ser dos obras totalmente contrapuestas. ***The Final Cut*** era un disco visceral y desgarrador, mientras que ***The Endless River*** es cerebral y distante, circunstancia propiciada por el hecho de ser básicamente instrumental. En ***The Final Cut*** desde el inicio el lirismo de **Waters** te toca la fibra sensible conectando con tus sentimientos. Sin embargo ***The Endless River*** no llega a engancharte emocionalmente en ningún momento, salvo en el tema cantado.
Si realmente se trata de un disco de **Pink Floyd** en toda la extensión del concepto, es algo que habría que discutir... Bajo mi punto de vista, se echa de menos la presencia vocal en la obra, proponiendo algo más que una mera consecución de temas encadenados. Las composiciones, ausentes de textos, se muestran demasiado desnudas a lo largo de todo el trabajo. La calidez de la voz es lo que le da alma a cualquier creación musical y ***The Endless River*** carece de ese elemento, hecho que deja al disco falto de relieve a nivel emocional. Ese mutismo llega a hacerse tedioso y de alguna manera resulta frustrante.



A pesar de que **Pink Floyd** siempre ha sido un grupo de extensas composiciones instrumentales, un solo tema



vocal a lo largo de 53 minutos es muy exiguo y en cierto modo desolador. 'Louder than words', que es una canción realmente bella, en realidad parece un añadido final al margen del resto del disco, en vez de formar parte del conjunto. Por otro lado, me parece lo más inspirado de todo el trabajo, contrastando con esa especie de autismo musical del cual peca el resto de la obra.
La expectación inicial que siempre surge ante la primera escucha de un nuevo disco de **Pink Floyd**, se desvanece tras comprobar que el grupo repite mecánicamente los mismos esquemas ya conocidos de anteriores trabajos.
The Endless River es de principio a fin un ejercicio de estilo pinkfloydiano, con desarrollos instrumentales que no proponen más que el mero hecho de deambular en un peregrinaje errante que no lleva a puerto alguno. De ahí quizás surja la idea del río que nunca termina… Las notas musicales fluyen a lo largo del disco sin mayores expectativas que dejarse llevar por las guitarras de **Gilmour** como hilo conductor de las composiciones, galvanizadas en todo momento por los teclados de **Wright**. Los temas reflejan ese punto etéreo, intimista y envolvente, efecto marca de la casa que ningún otro grupo en la historia del Rock ha sabido recrear tan magistralmente como **Pink Floyd**.
The Endless River es un disco que resulta muy agradable para escuchar de fondo, aunque esto podría interpretarse como una valoración peyorativa; lo cierto es que la obra en su conjunto está concebida bajo una estructura de atmósferas puramente ambientales, cuyo enfoque parece más propio de una banda sonora. Resulta obvio que desde la marcha de **Roger Waters**, **Pink Floyd** carece de esa rotundidad en el mensaje y ese puñetazo en la boca del estómago que te sacudía el ánimo hasta la médula.
En ***The Endless River*** el color del sonido es bastante cercano a ***The Division Bell***. Sin duda se percibe que son trabajos coetáneos. También refleja innumerables guiños al resto de su obra, con esos punteos remarcados de **David Gilmour** y esa cadencia pesada en la batería de **Nick Mason**, el cual aparece en todo momento de manera comedida, salvo algunas ráfagas donde se suelta



Me veo en la obligación de abrir esta crónica realizando algunas aclaraciones para aquellos que aún estén dándole vueltas al asunto. ¿**ELO** o **ELO Part II**? Pues, sinceramente, ni unos ni otros. La publicidad engañosa viste, ya que no es lo mismo aparecer bajo el nombre de **The Orchestra**, el auténtico y al único que se puede agarrar este sexteto, que luchar bajo el manto de la **Electric Light Orchestra**. ¿Y qué me decís de la astucia de incluir las tres palabritas que componen esa genial etiqueta de "*original former members*"? Pero dónde y de qué. Retrocedamos en el tiempo. Cuando en 1971 aparecía el álbum ***Electric Light Orchestra*** (titulado ***No Answer*** en los Estados Unidos) en el combo únicamente estaban los miembros definitivos de **The Move** y dos acompañantes para dar mayor sonoridad al asunto. Resumiendo, y por nombres, **Jeff Lynne**, **Roy Wood**, **Bev Bevan**, **Bill Hunt** y **Steve Woollam**. De los más "antiguos" que podemos hallar en la actualidad están **Mik Kaminski**, que entró para el ***On The Third Day*** (1973), y **Kelly Groucutt**, aunque el bajista ya aparecía dos años después en aquel ***Face The Music***. **Louis Clark** también podría firmar como figura relacionada



juventud a raudales, pero se niega a reconocer sus garrafales y numerosos errores como sí lo hace, en cambio, **Tom Johnson** en su buen texto autobiográfico *The Voice of New Music*, verdadero registro en vivo del desarrollo de la música de avanzada estadounidense de los años setenta. A diferencia de **Nyman**, Johnson sí estuvo ahí, cuando algunos autores dan sus primeros y erráticos pasos, por ejemplo, cuando **La Monte Young** comienza a probar, con cacofónicos resultados, su sistema de *Just Intonation*, o cuando ataca despectivamente a **Mauricio Kagel**, pero luego, años después reconoce hidalgamente su error, porque éste último con la presentación de *Táctil* o *Repertoire* en New York -a cuya *avant premiere* de este lado del charco a comienzos de los setenta asistió **Johnson**- no hacía sino comentar irónicamente el estado anárquico y fratricida de la música contemporánea en este momento. El mismo **Cage** era un gran amigo de **Stockhausen** y **Kagel**. Los tres miraron la música de otros continentes, pero se sabían de sobra demasiado occidentales como para hacer mímesis gratuita de otros modos de pensar. Es que la música es arte y como tal es expresión, ni **Feldman** o **Cardew** escapan a eso, menos **Nyman** y su oportunismo. No se olvide que al año siguiente de escribir su libro, **Nyman** lanza su propia carrera de compositor. Oportuno, ¿no?

Necesito enfatizar una vez más que mi invectiva no es contra el minimalismo o como se llame o menos aún contra la *New Determinacy* inglesa. Es obvio que autores como **La Monte Young**, **Terry Riley, Cardew, Feldman o Gavin Bryars** entre otros son extraordinarios compositores de larga y duradera influencia y espero expandirme más sobre su invaluable contribución más adelante. Lo que condeno es la publicidad gratuita y autoindulgente en la que se basa gente que sin entender nada pretende legitimar el lugar o la obra de otros solamente para inflar su propio nombre. **Michael Nyman** simula ser un historiador de un hecho estético en ciernes, pero eso es sólo una cortina de humo para devaluar lo que no puede ser y fingir lo que cree ser: un músico para la posteridad.

http://espaciosinquietos.blogspot.com.es





la melena, como en 'Sum' y 'Skins'.

El disco se inicia con 'Things Left Unsaid', preludio onírico y planeador con voces en off que nos adentra en el universo pinkfloydiano. El tema se funde con 'It´s What We Do', que es una clara alusión al celebérrimo 'Shine on you Crazy Diamond'. A pesar del auto-plagio, resulta ser un comienzo atractivo y sugerente; pero ese magnetismo inicial se va desinflando con el resto de los temas, hasta languidecer en una escucha que en diversos pasajes llega a estar exenta de todo interés.

Hay algún intento de darle un matiz entrañable a la obra, como en 'Anisina', donde un saxo tenor fuera de contexto y unas guitarras en tono épico, intentan romper el hielo del iceberg sonoro. A falta de temas vocales que proporcionen calidez al disco, nos encontramos en 'Talkin' Hawkin' con una parrafada del científico **Stephen Hawking**, que nos deja más fríos todavía si cabe.

Por lo demás, el fantasma de **Richard Wright** deambula a lo largo de la obra como producto de un artificio tecnológico. Cuando se llevaron a cabo las mezclas del disco, tuvo que ser algo parecido a una autopsia musical del teclista, en la cual se rescataron fragmentos de sus trabajos para encajarlos post mortem con el resto de la obra. Si lo valoramos desde un punto de vista emotivo, el gesto de **Gilmour** y **Mason** resulta muy digno y loable.

Lo cierto es que al final de la escucha te quedas con la sensación de que falta algo… En mi opinión, se echa de menos la presencia de guitarras acústicas que hagan de contrapunto y aporten frescura; pero sobre todo faltan textos y temas que sean producto de la inspiración, no de un mero recurso repetitivo de sus antiguos esquemas musicales. Por desgracia, ***The Endless River*** no llega a sorprenderte en ningún momento. Todo es demasiado previsible, como si el grupo tocara en una sala de espejos imitándose a sí mismo. La obra carece de inspiración creativa, a pesar de la perfecta ejecución de los temas.

Pink Floyd, antaño grupo de Rock experimental por antonomasia, repite una vez más la misma fórmula sin ofrecer nada novedoso y excitante.

The Endless River más bien parece una letanía subliminal del grupo; el susurro evocador de un canto de cisne sin mayores pretensiones que las meramente conmemorativas, huyendo de la ampulosidad y el dramatismo de otros tiempos más cercanos a **Roger Waters**, al que sin duda se echa de menos en el seno del grupo aportando su genialidad excéntrica y creativa.

En cualquier caso, ***The Endless River*** se trata de un trabajo bien perfilado y cuidado al detalle, como no podía esperarse menos de una de las mejores bandas de todos los tiempos.

Oscar Nóbregas, 2014



Opinión 3: Cerrando el Círculo

Por Carlos Romeo

Aunque no es la primera vez que comentamos alguna edición discográfica de los grandes grupos del rock progresivo, creemos que es la primera vez que nos enfrentamos con un álbum de la discografía "canónica" de **Pink Floyd**, grupo al que le hemos seguido la pista intermitentemente desde 1975. Y es que en 2014 se publicó lo que los propios supervivientes de la formación han calificado como el último disco de la banda. Suponemos que la importancia o no de este álbum es algo que se verá con el tiempo. Sólo diremos acerca del asunto de nuestro gusto personal que éste es el disco de **Pink Floyd** sin **Roger Waters** en la ecuación que más nos gusta.

Para que queden las cosas bien claras debemos decir que, en cualquier caso, nosotros somos de los que opinamos que el último disco "real" de **Pink Floyd** fue ***Animals***. ***The Wall*** es casi, pero no del todo, un álbum de **Roger Waters**; ***The Final Cut*** es claramente una obra de **Roger Waters**; ***A Momentary Lapse of Reason*** es un trabajo en solitario de **David Gilmour** (con permiso de **Bob Ezrin**); y ***The Division Bell*** es casi, pero no del todo (gracias a **Rick Wright**), un disco de **David Gilmour**.

Dicho esto, ***The Endless River*** nos parece un buen colofón a una carrera, aunque quizá no el mejor imaginable pero sí el único posible. Éste es el decimoquinto álbum en estudio del grupo, el cual equilibra la arquitectura de su obra. Siete álbumes antes de ***The Dark Side of the Moon***, siete más después. Y el último disco citado, considerado como piedra de toque de la bóveda del edificio que es (¿fue?) **Pink Floyd**. Para afirmar aún más esta idea incluso resulta que la presentación tanto del primer álbum como del último no es obra de **Storm Thorgerson**. ¿Exagerados? Creemos que nada es casual y que las simetrías no engañan. No diremos que todo esto haya sido fruto de un plan preconcebido, pero sí parece encajar con el **Pink Floyd** existente en el plano metafísico, que ha ido presentándose en el mundo, pasando de potencia a acto con una cadencia irregular. Sonará raro, pero una afirmación como ésta refleja nuestra manera de entender cómo funcionan las cosas.

Desde que se disparó la noticia y desde que se conoció el disco, las redes sociales y foros de Internet han sido un hervidero de comentarios de todo tipo. Huelga decir que en su mayor parte reflejaban sólo a los comentaristas, para bien o para mal.

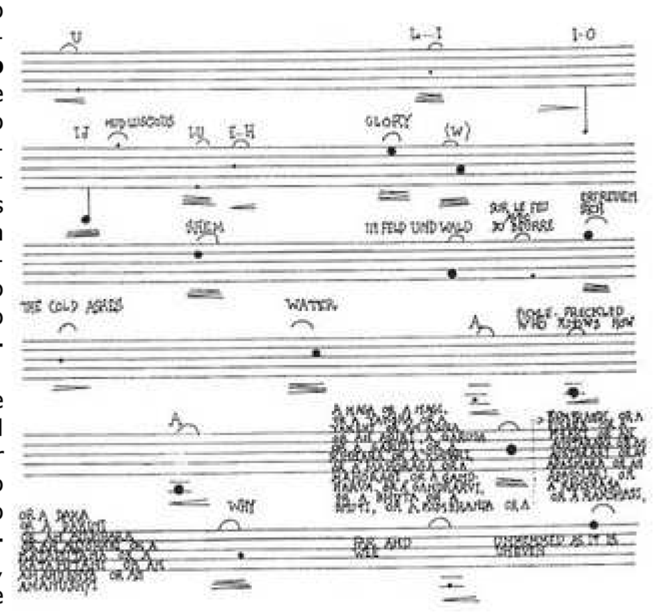
Una de las líneas de discusión más redundantes ha sido si este disco, tal y como se ha facturado, es verdadero **Pink Floyd** o no. Es una polémica antigua que, desde ***The Final Cut***, no ha tenido una respuesta clara. Digamos que es un vieja discusión renovada por enésima vez. Creemos que es más importante lo que la obra transmite. No se trata tanto de que "suene" como a que "sea" **Pink Floyd**. Aparte de la música en sí, viendo los vídeos que acompañan la edición en DVD o Blue-Ray (que en nuestra opinión es algo que debe ser conocido), la impresión emocional es de que estamos ante **Pink Floyd** y que esto es así como nunca lo habíamos sentido en muchas décadas. No es sólo la música, es cómo nos afecta observar la interacción entre los músicos y sentir esa calidez interior que solemos asociar al afecto.

nic), además **Mauricio Kagel** mucho antes que **Cornelius Cardew**, por ejemplo, ya cuestionaba la infalibilidad de ciertos presupuestos del serialismo en sus propias parodias, como en ***Transición II***, una de las primeras obras electroacústicas -ausente en el catálogo "exhaustivo" de **Nyman**-, y no las de **David Tudor**, **Gordon Mumma** o **Milton Babbitt** (otro monstruo serialista curiosamente ausente de las circunspectas diatribas de **Nyman**), no muy ajenas al resultado acústico de las obras electrónicas serialistas, incluso para los oídos del "lúdico" ensayista.

El absurdo del autor rebasa los límites al condenar los sistemas serialistas por subjetivistas, erráticos e incoherentes, cuando lo que interesa, dice él, es generar instancias para que la música ocurra. Me pregunto, desde los hombres de las cavernas hasta hoy, ¿acaso cada tipo de música no intenta lo mismo?... Finalmente su afirmación de que la funcionalidad y sistematización individualistas son ajenas a las estructuras planificadas por **Cage**, **Feldman** o **Christian Wolff** deja de manifiesto la ignorancia de lo que cualquiera con cinco minutos de estructuralismo sabe de memoria: que toda estructura implica un sistema y una funcionalidad *per se*. Finalmente se trata de que la determinación de una estructura es una formulación humana y por ende, es una idea y una metáfora desde ya. Estos autores quieren cuestionar la metáfora del compositor que asigna sentido a su trabajo, pero el negárselo es un símbolo y una metáfora también. Creo que ello puede explicar el rápido abandono de **Feldman** del sistema de páginas cuadriculadas rellenas con números a favor de la vieja y eficiente partitura tradicional…

Y sobre la noción de *establishment*, sabemos que la corriente grande absorbe a la pequeña. Hoy por hoy **John Cage** es parte de la escena más recalcitrante. Su figura es idolatrada, profusamente comentada y, como es natural, muy mal escuchada, tal como los autores del minimalismo como **Philip Glass**, todo un caso de divismo, o el mismo **Michael Nyman**, ganador de varios premios por BSOs suyas como la que hizo para *The Piano*, sobrevalorada película cuyo único mérito es filmar el bello trasero de **Holly Hunter**.

Quizás pasa lo de siempre: si un tipo del *ghetto* logra el poder se comporta igual o peor que quienes lo detentaron antes. **Nyman** reeditó este libro, reconoce cínicamente que tiene arrebatos de



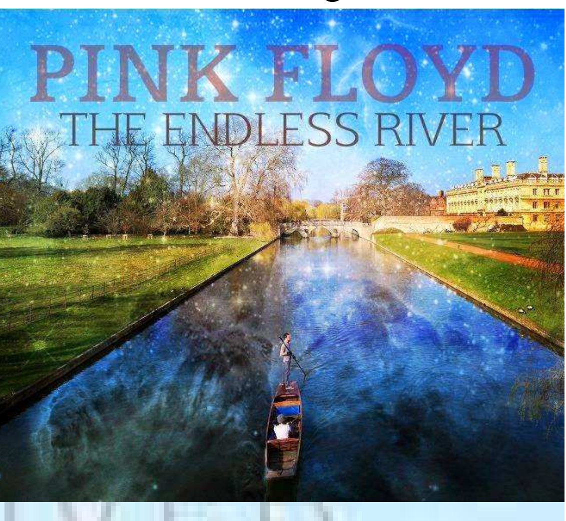
Fragmento de *Song Book* de John Cage

de este sesgo: al destacar la postulación de **Cage** y **Feldman** de "dejar a los sonidos ser ellos mismos", fustiga el rigor formalista del serialismo integral, escuela superada de lejos por sus sustentores al momento de la edición del libro de **Nyman** (1974). Esta idea es llevada al extremo por **Cage**, que prepara cuidadosos sistemas para que la música ocurra sin importar qué materiales entren en el juego. Conocida es la anécdota del autor de *4:33* cuando en medio de una fiesta en su honor se ejecutó música suya y éste ni siquiera la ha-bía reconocido. **Nyman** delira en éxtasis con la indeterminación cageiana pero luego, describiendo la rigurosidad sistemática de **Earle Brown** o **La Monte Young**, **Nyman** misteriosamente fustiga a **Boulez** porque éste se preocupa más del sistema que de lo que suena (¿ah?). Peor aún, campeando la libertad de la escuela de la indeterminación, ataca al serialismo por fundamentalista, por querer amarrar sonidos elegidos de antemano en un sistema funcional. ¿Y qué hace el gran rigor sistemático del sistema de *Just Intonation*, o los procesos de **Steve Reich** que definen una serie establecida de frecuencias que deben desarrollarse en una duración determinada? ¡Bingo! Es el **Stockhausen** ("horror") de ***Zeitmasse*** o el **Boulez** del ***Marteau Sans Maître***. Además, **Nyman** particularmente condena la demanda personalista de **Stockhausen** por generar un estricto control en sus intérpretes aun dentro de las improvisaciones, lo mismo que **Earle Brown** le declara explícitamente a **Derek Bailey** que hace, en el libro (imprescindible) de éste último acerca de la Improvisación, de la cual el autor de ***Available Forms*** hace una riquísima explotación. Este mismo enemigo de toda organización sonora escribirá una pieza orquestal basada en las piezas atonales de **Anton Webern** y la estrenará en 1981. Entonces, ¿quién miente o no entiende un pepino?

Con evidente ligereza, **Nyman** la emprende contra un arquetipo políticamente correcto de burlar, el totalitarismo, del cual se vincula demasiado gratuitamente al serialismo por su supuesta falta de democratización. El propio **Stockhausen** y **Luigi Nono** destacan que la igualdad de sonidos, duraciones y articulaciones en una pieza puede leerse como una metáfora de la igualdad de los hombres. En otra parte **Helmut Lachenmann**, un músico tan polémico y rupturista como los ídolos del autor de ***Decay Music***, omitido, naturalmente por no pertenecer a su camarilla imaginaria anglosajona, reivindicará al serialismo "como medio de organización y de objetivación, como medio de establecer nuevos continuos, como medio de liberación de los elementos musicales cargados de convencionalismos, como medio técnico de movilizar –de activar- otras categorías, categorías siempre reinventables por el compositor". Me pregunto si puede verse en esto un error o una traba para la creatividad musical.

Ajeno a todo esto, **Nyman** refuta la supuesta ideologización de la escuela europea, pero acaba exaltando la errónea conversión de **Cornelius Cardew**, **John Tilbury** y otros al marxismo, filosofía de suyo enemiga de toda iniciativa individual de superación e iluminación... y democracia.

Nyman también goza además con la parodias a la indeterminación practicadas por **Stockhausen** en una versión de una pieza de éste, 'Plus Minus', hecha por **Gavin Bryars**, destacando su supuesta originalidad, evidentemente el ensayista y futuro compositor británico ignora la ajustada y contundente réplica del compositor alemán al intento de **Bryars** (creo que éste es mejor componiendo sus propias obras, como la alucinante ***The Sinking of the Tita-***



La otra tiene que ver con el proceso que ha llevado al disco. De las cenizas de ***The Big Spliff*** sale, como Ave Fénix, ***The Endless River***. Y por lo tanto, esto es más que "una colección de desechos, sobrantes, o material que no servía", etc. Tampoco queremos abundar en ello. Como analistas nos interesa el proceso, pero como seguidores de **Pink Floyd**, a nosotros nos interesa la obra que se nos presenta. ¿Qué más dará el camino, pese a que nos interese? Así, resulta que es un disco de **Pink Floyd** diferente. Pero… ¿no son todos los discos de este grupo bien distintos entre sí? Otra muestra más de la rotunda pertenencia de esta obra al imaginario sonoro del grupo.

The Endless River se ha presentado de diversas formas: como doble álbum de vinilo (pese a tener una duración de cincuenta y tres minutos), una edición en disco compacto (similar a la del ***On an Island*** de **David Gilmour**) y una cajita. En esta última junto al CD hay un DVD o Blue-Ray (según la versión que se escoja) con material añadido que incluye la versión 5.1 de la obra junto a seis vídeos y tres temas adicionales en audio. Como carecemos de la posibilidad de escuchar la versión 5.1 ésta no será comentada.

Aparte de **David Gilmour** (guitarras, bajo, teclados, voces, percusión, efectos y voz solista), **Nick Mason** (batería y percusión) y **Rick Wright** (teclados), vamos a encontrarnos músicos adicionales. Estos son, por orden de aparición: **Bob Ezrin** (teclados y bajo), **Damon Iddins** (teclados), **Andy Jackson** (bajo y efectos), **Youth** (efectos), **Gilad Atzmon** (clarinete y saxo tenor), **Guy Pratt** (bajo), **Jon Carin** (teclados), **Durga McBroom** (voces), **Stephen Hawking** (muestra de voz electrónica), **Anthony Moore** (teclados), **Louise Marshall** (voces), **Sarah Brown** (voces) y las cuerdas de **Helen Nash**, **Honor Watson**, **Victoria Lyon** y **Chantal Leverton**.

Si las sesiones originales de 1993 fueron producidas por **Bob Ezrin** y **David Gilmour**, este álbum ha sido producido por **David Gilmour**, **Phil Manzanera**, **Youth** y **Andy Jackson**. Los responsables de la ingeniería de sonido y las mezclas fueron **Andy Jackson** y **Damon Iddins**.

Pasemos al álbum. Pese a contar con dieciocho fragmentos en realidad la obra está estructurada en forma de cuatro temas sucesivos, uno por cada cara de la edición en vinilo, donde cada fracción desemboca en la siguiente, como un todo continuo.

Side 1 [12:38]
01. Things Left Unsaid (Gilmour, Wright) [4:26]
02. It's What We Do (Gilmour, Wright) [6:17]
03. Ebb and Flow (Gilmour, Wright) [1:55]



'Things Left Unsaid', aparte de ser la introducción del álbum, es la primera parte de 'Side 1'. Hay voces, efectos de sonido y un tono cósmico y ambiental sobre el que evoluciona el e-bow de **Gilmour** y que desemboca en 'It's What We Do'. Este segundo fragmento contiene los característicos sintetizadores de **Wright** de la era ***Wish You Were Here,*** **Nick Mason** se incorpora a media pieza, y el conjunto de los tres músicos, con todo lo dicho y la característica guitarra de **Gilmour**, hacen que la pieza suene como una reedición de 'Shine on You Crazy Diamond'. Una transición lleva a un breve dueto de **Gilmour** y **Wright**, para cerrar la secuencia. Es 'Ebb and Flow'. Como ellos mismos dicen, "es lo que hacemos". Este 'Side 1' pese a las referencias tan obvias deja un buen sabor de boca.

Side 2 [11:48]
04. Sum (Gilmour, Mason, Wright) [4:48]
05. Skins (Gilmour, Mason, Wright) [2:37]
06. Unsung (Wright) [1:07]
07. Anisina (Gilmour) [3:16]

Antes de que lleguemos al cliché de entradas ambientales, 'Sum', que parece una improvisación aderezada, a partir de la entrada de la batería es demasiado violento como para ser música de fondo. Tras la transición hacía 'Skins' restallan los *rototoms* de **Mason** en una secuencia que antes que recordar 'Time' lo que hace es llevarnos a terrenos más propios de la sección central de 'A Saucerful of Secrets', ¡***Pink Floyd at Pompeii*** de nuevo! Pero 'Unsung' es la transición hacia algo completamente distinto. Se trata de 'Anisina', una pieza bastante más reposada y que podría haber formado parte de ***The Dark Side of the Moon*** por estética, solo de saxo incluido. Este 'Side 2' demuestra que el disco es algo más *up tempo* de lo referido, y al mismo tiempo, la evi-

la canción y el *music hall,* y que usó con más profundidad que otros el hoy por hoy manoseado concepto de "música experimental". Hasta aquí todo bien, incluso los berrinches de rigor contra autores "consagrados" como **Stockhausen** y **Boulez** pueden parecer la necesaria reedición del arquetipo freudiano de la rebelión contra el padre, pero aquí comienza la trampa y se desmadeja la verdadera ambición de este gran propagandista aunque mediocre compositor.

Es que en ***Experimental Music*** campean alternativamente el desdén gratuito y la contradicción flagrante. Donde **Nyman** premia con laureles acaba condenando sin remedio a alguien que logra idénticos resultados, pero que no pertenece a su círculo. Sospechosamente los músicos destacados por el autor, que, digámoslo, son espectaculares en su gran mayoría, son agrupados en dos escenas, la inglesa y la estadounidense. Algún día entenderé esa obsesión tipo **Tony Blair** de los ingleses por América del Norte. ¿Nostalgia por el hijo pródigo? ¿Frustración porque ya la isla nos queda demasiado chica? No sé. Pero **Nyman** encarna la fachada de que todo lo bueno, todo lo interesante habla inglés no importa que tan bien o mal. El resto es mera decadencia, redundancia o simple fascismo, de lo cual en ambos lados del charco dicen sentirse orgullosamente opuestos pero que sus actitudes culturales acaban penosamente confirmando lo contrario.

Con pulcritud e indulgencia de periodista promedio, **Nyman** organiza sus argumentos presentando, por ejemplo, a autores que son precursores de una tendencia, como **John Cage** o **Morton Feldman**, luego destaca su (supuesta) prominencia por sobre **Stockhausen** o **Xenakis**, extrayendo mañosamente de su contexto citas de éstos para destacar la "omnisapiencia" de aquellos. ¿Propaganda no se llama eso? No deja de producirme reminiscencias de las películas gringas de guerra donde a los soldados alemanes o japoneses se les traba el rifle y el jovencito mata millares a placer con su eterna ametralladora autorrecargable. Caricatura, eso hace **Nyman**, y su propósito último me parece que es simplemente ganar amigos, hacer *networking*, rodearse



Experimental Music
Cage and Beyond
2ª Edición
Autor: **Michael Nyman**
Prólogo: **Brian Eno**
Fecha publicación: agosto 1999

Releyendo el libro de **Michael Nyman *Experimental Music*** no deja de abandonarme una curiosa sensación de malestar ante argumentos que parecen convencer a muchos, pero cuyos sobreentendidos acaban por invalidar los fines que persigue.
Nyman es astuto, qué duda cabe, a través de este libro presenta al público a mucha gente hasta entonces en la oscuridad y lega un par de conceptos, entre ellos el de "minimalismo". Describe por vez primera una ingente escena musical inglesa, que se alejaba tanto del *establishment* como de la vanguardia académica, que proponía novedosos métodos composicionales y de interpretación, a la vez que vindicaba un cierto retorno a la consonancia y al glorioso pasado de

dencia de no querer sacar los pies del tiesto más de lo necesario. Una revolución domesticada.

Side 3 [13:39]
08. The Lost Art of Conversation (Wright) [1:42]
09. On Noodle Street (Gilmour, Wright) [1:42]
10. Night Light (Gilmour, Wright) [1:42]
11. Allons-y (1) (Gilmour) [1:57]
12. Autumn '68 (Wright) [1:35]
13. Allons-y (2) (Gilmour) [1:32]
14. Talkin' Hawkin' (Gilmour, Wright) [3:29]

Este 'Side 3' es, en nuestra opinión, la más problemática de las cuatro piezas, ya que junta fragmentos de lo más interesante y de lo más insípido de toda la obra. Pensamos que todo el comienzo falla. Una introducción ambiental, 'The Lost Art of Conversation', da paso a un tema más animado, pero no muy interesante, 'On Noodle Street', al que sigue otra pieza de transición, 'Night Light'. De haber asumido nosotros el papel de productores no hubiéramos incluido la segunda pieza, habiendo escogido en cambio alguna de las otras dos como introducción a lo que sigue. Y lo que viene es 'Allons-y (1)' la cual, con su característico *riff*, tan obviamente gilmouriano, nos retrotrae a unas sensaciones perfectamente floydianas. Entonces, con una transición impecable, entra la grabación de 1969 'Autumn '68', preciosa improvisación al órgano de **Wright**, que desemboca en 'Allons-y (2)'. Si todo ***The Endless River*** estuviera hecho así y con un material de semejante calado estaríamos ante una obra maestra. Una nueva transición conduce 'Side 3' hacia 'Talkin' Hawkin'', una pieza más de medio tempo en la que la referencia obvia vuelve a ser ***The Dark Side of the Moon***. La voz electrónica de **Stephen Hawking** encaja perfectamente.

Side 4 [14:50]
15. Calling (Gilmour, Moore) [3:37]
16. Eyes to Pearls (Gilmour) [1:51]
17. Surfacing (Gilmour) [2:46]
18. Louder than Words (Gilmour, Samson) [6:36]

'Side 4' es la pieza más larga y nos suena como la más gilmouriana de toda la obra. 'Calling' es un fragmento coescrito con **Anthony Moore** donde éste toca teclados. Fácilmente es el momento más evocador de la música de películas de todo el disco, un instrumental de tono desasosegado que desemboca en el breve 'Eyes to Pearls', cuyo ambiente nos evoca algunos momentos instrumentales de 'Meddle'. Da paso a 'Surfacing', que suena a **Pink Floyd** genérico, para desembocar en la única canción como tal de todo ***The Endless River***, 'Louder than Words', escrita por **Gilmour** con letras de su mujer, **Polly Samson**. El problema es que un disco así, que homenajea a **Rick Wright**, debería acabar con un gran tema, no con una buena canción. Podría pasar como un *outtake* de ***The Division Bell*** pero, en honor a la verdad, es superior a alguna de las canciones contenidas en aquel álbum. La música se desvanece con unos sonidos que remiten al comienzo del disco, cerrando un círculo.
Aún hay más. Los vídeos incluidos en el DVD / Blue-Ray son en blanco y negro y fueron grabados en 1993, con la excepción de 'Anisina', que lo fue en 2014. En su mayor parte corresponden a grabaciones en el estudio. Hay mucho plano fijo y a veces se usan fotos de los músicos.

Vídeos:
01. 'Anisina' (Gilmour) [2:49]
02. 'Untitled' (Wright) [1:22]
03. 'Evrika (A)' (Wright) [5:58]
04. 'Nervana' (Gilmour) [5:32]
05. 'Allons-y'(Gilmour) [6:00]
06. 'Evrika (B)' (Wright) [5:33]

'Anisina' nos muestra a **Gilmour** tocando el piano en estudio. 'Untitled' es un momento floydiano hasta la médula en el que **Gilmour**, **Mason** y **Wright** (al piano) tocan con **Bob Ezrin** al bajo. El único, pero es que es demasiado corto. 'Evrika (A)' nos sitúa a **David Gilmour** tocando solos de guitarra sobre una música ya grabada. Los tres últimos vídeos cuentan con **Gilmour**, **Mason** y **Wright** tocando junto a **Jon Carin** (teclados), **Guy Pratt** (bajo) **y Gary Wallis** (percusión). 'Nervana' es una poderosa muestra de *hard rock* a cargo de un **Pink Floyd** donde todos están disfrutando enormemente con la música. Es muy bueno y suponemos que no se incluyó ni en ***The Division Bell*** ni en ***The Endless River*** porque, simplemente, no encaja. Nos preguntamos cuántos temas grabados y no usados están en los archivos simplemente porque no encajan con el proyecto. Lo siguiente es una versión, no fragmentada, de 'Allons-y' con un Wright disfrutando enormemente de su órgano Hammond. Termina esta sección con 'Evrika (B)' una toma de la precendente 'Evrika (A)' registrada ahora con todo el grupo. Esto aprovecha la base de una de las mejores canciones de ***The Division Bell***. El conjunto de estos vídeos merece mucho la pena. Y queda lo último.

Bonus Tracks:
01. TBS9 (Gilmour, Wright) [2:27]
02. TBS14 (Gilmour, Wright) [4:11]
03. Nervana (Gilmour) [5:39]

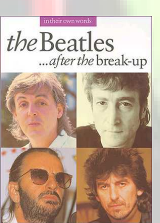
Suponemos que TBS quiere decir ***The Big Spliff***. No sabemos cuál ha sido el criterio para incluir estas dos piezas de aquel proyecto, si es que son las mejores o si son representativas. Lo cierto es que fuera de la etiqueta de lo ambiental nos parece que su contenido se ajusta más al concepto de *jam*. 'TBS9' se desarrolla lenta y morosamente, con predominio de los teclados. 'TBS14' empieza de forma similar, pero con el foco en la guitarra, y luego la pieza se vuelve más animada en su fase final. 'Nervana' es el audio del vídeo del mismo nombre, que es una buena manera de cerrar este material añadido. El acorde inicial (sólo el acorde) nos recuerda el comienzo de 'Interstellar Overdrive'. ¿Cerrando el círculo?

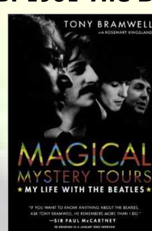
Carlos Romeo



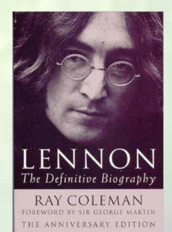
BIBLIOGRAFÍA

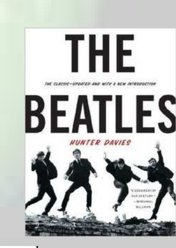
1. **Bennahum, D**. 1991 ***The Beatles... after the break-up***, Londres.
2. **Bramwell, T**. 2005, ***Magical Mystery Tours. My Life with The Beatles***, Nueva York.
3. **Brown, P.** & **Gaines, S.** s.a. ***T,he love you make. An insider´s story of The Beatles*** Pan Books.
4. **Coleman, R.** 2000 ***Lennon. The Definitive Biography***, Londres.
5. **Davies, H.** 2009 ***The Beatles***, Random House.
6. **Egan, S** (ed.), ***The Mammoth Book of The Beatles***, Londres.
7. **Giuliano, G.** 2000 ***Lennon in America. Based in part on the Lost Lennon Diaries****, 1971-1980*, Londres.
8. **Goldman, A.** 1988 ***The Lives of John Lennon***, Londres.
9. **Golson, G. B.** (ed.), ***Last Interview. All We Are Saying- John Lennon and Yoko Ono***, Londres.
10. **Granados, S.** 2002 ***Those Were the Days: An Unofficial History Of The Beatles' Apple Organization****, 1967-2001*, Londres.
11. **Levitan, J.** 2009 ***I Met the Walrus. How one day with John Lennon changed my life forever***, Nueva York.
12. **O´Dell, Ch.** 2009 ***My Hard Days and Long Nights with The Beatles, The Stones, Bob Dylan, Eric Clapton, and the Women they Loved***, Nueva York.
13. **Renards, G.** 2010 ***Give Me a Chance. My Eight Days with John and Yoko***, Londres.
14. **Sounes, H.** 2011 ***Fab. An Intimate Life of Paul McCartney***, Londres.
15. **Wenner, J.** 1973 ***Lennon Remembers***, Harmondsworth (ed. original: 1970).
16. **Woffinden, B.** 1981 ***The Beatles apart***, Londres-Nueva York.

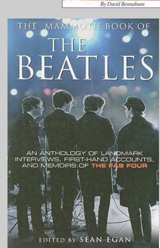


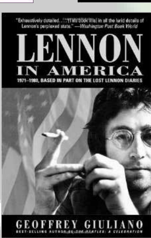


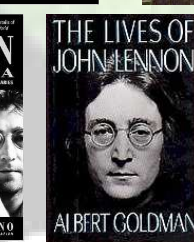


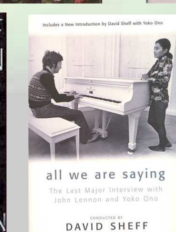






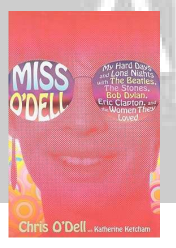


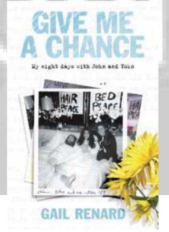


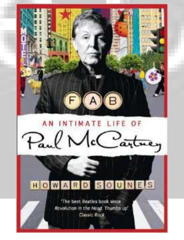


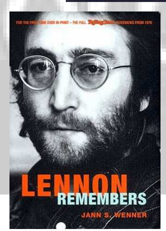


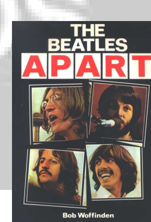












siendo objeto de polémica[52]. El acuerdo alcanzado tuvo en cuenta las distintas circunstancias pasadas. Por ello, **Paul** recibió 300.000 libras y los **Eastman** 170.000. A Harrisongs, la compañía editora de **George**, se le otorgó un préstamo de 250.000 libras bajo el aval de su mansión de Friar Park. A **Ringo** se le asignó Tittenhurst Park, y **John** tuvo que dar a Apple el 50% de sus películas más, entre otras cosas, algunas de sus canciones producidas de manera independiente, como 'Instant Karma', aunque se le garantizó el veto sobre la explotación comercial de su trabajo[53]. Los resultados más importantes del acuerdo, no obstante, fueron los siguientes: la liberación de los *royalties* de los **Beatles** y el derecho de cada beatle a recibir directamente el dinero que habían ganado en sus esfuerzos individuales después de octubre de 1974 y de allí en adelante. **Goldman** dice que esto supuso para **Lennon** el contar con alrededor de un millón y medio de libras, a lo que se sumó otro millón y medio proveniente de la venta de sus acciones en ATV. En total, dice este autor, la fortuna del beatle no excedía de 7,5 millones de dólares[54]. En octubre de 1975 **John** tuvo que aparecer varias veces por los juzgados a propósito de **Lee Eastman** y **Allen Klein**[55].

En mayo de 1979, en un período en el que los cuatro **Beatles** estaban intentando llegar a un acuerdo sobre qué hacer con Apple, la compañía denunció a Capitol Records y reclamó 10 millones y medio de libras en concepto de impago de royalties. Ese año **Allen Klein** visitó la cárcel por fraude.

En octubre de 1986 decía **Paul**: *«I´m started to get back with (George and Ringo). It´s all business troubles. If we don´t talk about Apple then we get on like a house on fire. So I´ve just started to see them again»*[56]. En 1987 Apple denunció a Nike Inc., Wieden+Kennedy, EMI y Capitol Records por la utilización de 'Revolution' en un anuncio de Nike, llegándose a un acuerdo en noviembre de 1989. En julio de ese año, después de haber declinado estar presente en la entrada de los **Beatles** en el Rock & Roll Hall of Fame, señalaba **Paul**: *«You know Apple isn´t sorted out, it´s only 20 years later (since the breakup). We´ve all got our sides to the story; my story is that I just want us to divide it in four and go home. And then be nice to each other. But all our advisers say it´s not as simple as that, so it goes forever»*[57].

Apple volvió a la carga con el asunto de los *royalties* en 2005, llegándose en abril de 2007 a un acuerdo con EMI. **Neil Aspinall**, por su parte, decidió entonces retirarse de su "provisional" puesto al frente de Apple, en el que estuvo durante 39 años, el cual fue ocupado por **Jeff Jones**, quien lo sigue ostentando hoy en día. **Allen Klein** murió en 2009, a los 77 años de edad.

Por otro lado, se han sucedido varias disputas legales de Apple con el gigante informático Apple Inc. (1978, 1989, 2003), aunque parece que las hostilidades se han terminado tras un acuerdo al que llegaron en 2007.

---

[52] Véase **Granados**, 2002. Por entonces la situación económica de **John** era bastante delicada: debía un millón de dólares a las arcas estadounidenses en concepto de impuestos impagados, según **Giuliano**, 2000, 75, aunque la situación en realidad era más compleja (cf. **Goldman**, 1988, 529-30).

[53] **Goldman**, 1988, 527.

[54] **Goldman**, 1988, 527. Como contraste, puede señalarse que la fortuna de **Paul** en 2013 se estimaba en más de 1.000 millones de dólares.

[55] **Giuliano**, 2000, 110-1.

[56] **Bennahum**, 1991, 21.

[57] **Bennahum**, 1991, 20.



Debutaron discográficamente en 1998 con un maravilloso disco titulado *Samsara* para acabar convirtiéndose en una formación de culto tras su separación.

Ahora han vuelto a la actualidad musical con un nuevo trabajo titulado *Numenclature* que mantiene los mismos ingredientes de melodía y calidad de antes.

Hablamos en el programa *El Mar de los Metales* de Radio Mirage con Víctor Arques, bajista de la banda, sobre la historia de Numen. Esto es lo que nos contó

¿Qué nos puedes contar de la reunión del grupo y de este nuevo trabajo?

La banda teníamos la necesidad de vernos, llevábamos mucho tiempo sin juntarnos ni tocar juntos, pero la amistad se mantenía, y después de los años se hizo evidente el deseo de vernos y hacer música juntos.

Este nuevo disco nos ha llevado tres años más o menos, componiendo y ensayándolo. Musicalmente sigue un poco la línea del ***Samsara*** aunque la composición ha sido algo diferente. Ahora es más difícil vernos físicamente por las diversas obligaciones actuales que tenemos. Todas las composiciones han sido más individuales, con ideas más trabajadas que traíamos de casa y que luego se desarrollaban en los ensayos.

En las redes sociales habéis compartido todos los pasos de creación del disco, incluyendo la creación de un DVD del *making off* del disco.

Después de tanto tiempo sin hacer nada juntos queríamos que fuera algo muy completo. En ese sentido hemos contado con mucha gente que se ha implicado con nosotros, como **Alejando Moreno**, que es el director de este *making off*, aunque en realidad es más bien un documental. Ciertamente se basa un poco en el proceso de la grabación de ***Nomenclature***, pero a partir de ahí él ha querido contar un poco la historia del rock

progresivo, especialmente en Alicante, pero también a nivel nacional. No se ha querido quedar en un simple *making off* del disco, sino que se ha pretendido ir más allá y ser una especie de referente para visionar por los amantes del rock progresivo. Además incluye el video clip del tema 'The Camel's Back'.

A pesar de los años la formación es la misma desde el principio, eso da idea de la amistad que une al grupo.

Sí, **Numen** nació como un cuarteto, de hecho yo era el cantante en aquellos inicios, pero luego conocimos a ***César Alcaraz***, que ya fue el vocalista en ***Samsara*** y que lo es ahora en ***Numenclature***. **César** vino para paliar la necesidad de alcanzar mayores registros vocales y es un pedazo de cantante, y sí, como dices es un proyecto de amigos principalmente. Digamos que no hay una remuneración económica sino que esto lo hacemos por amor al arte. Evidentemente también es cierto que se hace una inversión y el objetivo a medio-largo plazo es recuperar la inversión, pero claro si no existe amistad todo es más complicado y es lo que nos mueve para vernos y tocar.

Aunque oficialmente este es el segundo disco de **Numen**, la banda sacó una maqueta titulada ***Birth*** que se abría con el mismo tema con que ahora lo hace ***Nomenclature.***

Cierto. En el disco hay material inédito, la mayoría de los temas lo son, pero sí que hemos rescatado algún tema de esa maqueta que cuando se grabó ***Samsara*** se descartaron, pero que nos traen muy buenos recuerdos. Son temas que nos gustan y en el caso concreto de 'Cold and Grey' al que haces referencia los hemos querido incluir



Por su parte **Ringo** había estado en la filmación de ***200 Motels*** y ***Blindman***. El año terminó con la aparición el 7 de diciembre del primer disco de los **Wings**, ***Wild Life***.

LA ALARGADA SOMBRA DE KLEIN

John empezó a tener grandes diferencias con **Allen Klein** en 1972. A la altura de junio de 1973, a las puertas de la separación temporal de **Yoko Ono** y **John**, que comenzó en otoño, las diferencias llegaron a los tribunales después de que **Klein** denunciara a **John**, **George** y **Ringo** por ruptura de contrato, y para noviembre **Paul**, **Ringo**, **George** y Apple se unieron a la denuncia contra **Klein** y su compañía, que a estas alturas estaban acusados de malas prácticas al llevar los asuntos de **John** (denuncia del mismo mes)[50], rupturas de contrato, excesivas comisiones, fraude y, en lo que se refiere al concierto de Bangla Desh, mal *management*. **Klein** a su vez denunció a **John**, **George**, **Ringo**, **Yoko** y Apple pidiendo un total de casi 63 millones y medio de dólares. A **Paul**, en otra denuncia, lo acusó de conspirar contra sus negocios y le pedía 34 millones de dólares más intereses por daños. Finalmente **Klein** recibió unos 5 millones de dólares (acuerdo del 10 de enero de 1977), el precio que los **Beatles** tuvieron que pagar para quitárselo de en medio.

LOS BEATLES DEJAN DE EXISTIR

Entretanto, y de manera paradójica, **George** fue acusado de plagio por su canción 'My Sweet Lord', decidiéndose finalmente que había infringido el *copyright* de 'He´s so Fine' de **The Chiffons**: el resultado fue que **George** tuvo que pagar 587.000 dólares (383.660 libras) de compensación unos dicen que a **Klein**, que, a la altura de 1981 cuando el caso se cerró, sería el dueño de la canción. En marzo de 1974, con **Paul** y **John** libres de su atadura a Northern Songs debido a la expiración del contrato, hubo un acercamiento entre ellos que se tradujo incluso en una *jam session*.



En enero de 1975 finalmente llegó la disolución legal y financiera del grupo[51], pero se decidió seguir adelante con Apple, cuyos negocios continúan hoy día

[50] Los **Rolling Stones** habían denunciado a **Klein** por lo mismo.
[51] Las tensas y prolongadas negociaciones (18 meses) para que finalmente el documento de 202 páginas fuera firmado por todos hicieron que **John** finalmente no participara en ninguno de los conciertos de la gira de **George** tras no acudir al Madison Square Garden el día de la celebración de la firma, 19 de diciembre de 1974 (**Goldman**, 1988, 527-30). **Giuliano**, 2000, 76-7 parece equivocarse al tratar el asunto.

Lord' (aparecido el 15 de enero), **Paul** con 'Another Day' (que vio la calle el 19 de febrero), **John Lennon/Plastic Ono Band** con 'Power to the People' (publicado el 12 de marzo) y **Ringo** con 'It Don´t Come Easy' (9 de abril), **Paul** sacó el disco ***Ram*** el 28 de mayo, que contenía varias alusiones vitriólicas a **John**, quien contraatacó, entre otras cosas, con 'How do you sleep?', tema de ***Imagine*** con **Ringo** a la batería[47], disco que salió a la luz el 8 de octubre de 1971, y 'Crippled Inside', incluido en el mismo disco. El 6 de junio **Yoko Ono** y **John** subieron al escenario del Fillmore East de Nueva York para actuar en un concierto de **Frank Zappa and the Mothers of Invention**.



En el verano, precedidos el 30 de julio por la salida del sencillo ***Bangla-desh*** a cargo de **George**, se habían celebrado el 1 de agosto en Nueva York los dos conciertos por Bangla Desh, a los que **Paul** rehusó acudir a pesar de la invitación de **George**, organizador del evento, del cual Apple publicó un triple disco bajo el título de ***Concert for Bangla Desh*** el 10 de enero de 1972 que contó también con la colaboración de **Ringo**[48]. El 13 de agosto de 1970 salió al mercado el single de **Paul** ***Back Seat of My Car***. A fines de dicho mes **John** consiguió una visa de visitante para entrar en los EUA, instalándose el 3 de septiembre en Nueva York para no volver nunca más al Reino Unido[49]. El 13 de septiembre nació **Stella**, segunda hija fruto de la relación entre **Linda** y **Paul**.

[47] Hay una filmación en la que se ve a **George** participando en el ensayo de la pieza. **Allen Klein** señaló que **Yoko** fue quien escribió la mayor parte de los pasajes vitriólicos y que él mismo hizo alguna contribución a la letra (**Bramwell**, 2005, 368). **Goldman**, 1988, 398 cuenta dicha contribución.

[48] Se dice que **John** no estuvo porque **George** se negó a que saliera acompañado por **Yoko**, aunque **Goldman**, 1988, 410-2 tiene otra versión de lo que pasó.

[49] En 1973 **Yoko Ono** y **John** compraron el primero de sus apartamentos en el Edificio Dakota de la capital neoyorkina.

volviendo a grabarlo, con nuevos arreglos más meditados después de todo este tiempo.

Hablando del proceso de grabación, cuéntanos cómo ha sido. ¿Habéis optado por estudios profesionales o más por la vía de los home-studios?

En nuestro caso el disco se ha grabado en Sonica Studio en Novelda, Alicante, y en ese aspecto hemos contado con todos los medios profesionales y con **Óscar Martínez** de los propios estudios, que nos ha ayudado con la grabación.

Volviendo de nuevo la vista al pasado, háblanos de vuestros orígenes. ¿**Numen** se planteó siempre como una banda de rock progresivo?

Numen empezó como banda en el 92, y evidentemente no teníamos la personalidad que se podría apreciar más tarde. Pero creo que eso es bueno, ya que al principio no te conoces tanto como músico y es un proceso encontrar la personalidad como grupo. Empezamos con influencias del rock más clásico, del rock más duro y del rock sinfónico. Luego nos fuimos decantando más por el rock sinfónico. En aquella época versionábamos el 'Shine on You Crazy Diamond' y fue un cierto proceso. Nos gustaban grupos como **Pink Floyd** o **Marillion**, y aunque siempre hemos sido una banda muy abierta de miras fue un proceso que al final nos llevó más hacia terrenos del rock sinfónico progresivo.

¿Y lo de cantar en inglés siempre ha estado claro?

Nunca ha habido debate sobre en qué idioma se tenía que cantar. Estaba muy claro que era en inglés. No solo porque pensáramos que tuviera que ser así sino porque había posibilidades, ya que por ejemplo yo soy profesor de inglés. Evidentemente se puede notar que no somos nativos pero lo más importante es que no había problemas en escribirlas e interpretarlas. Tenemos claro que el rock nos gusta más en inglés y como además no teníamos problema...

Vuestro primer disco, ***Samsara***, recuerdo que fue muy bien recibido, y recuerdo muy



NUMEN
NUMENCLATURE

1. **Cold and Grey** (10:31)
2. **Drops of Water** (5:27)
3. **Out of the Earth** (7:38)
4. **Dumb Tongues** (7:03)
5. **Every Day Brings Something New** (7:49)
6. **Missing Your Love** (5:49)
7. **The Camel's Back** (6:25)
8. **She Lost the Track of Time** (7:21)
9. **Remembrance** (3:48)

Víctor Arques: bajo
Manuel Mas: teclados
Antonio Valiente: guitarra
Gaspar Martínez: batería
César Alcaraz: voz

Invitados
Izaga Plata: coros
Alejandro Moreno: coros
Carlos Mas: saxo, flauta dulce
Yolanda Pérez: violonchelo
Marina Molins: flauta
Orlando Regidor: percusión

www.numenmusic.com
www.facebook.com/numenmusica

buenas críticas en aquella incipiente internet de esos años. ¿Tú como lo recuerdas?

Cuando se lanzo ***Samsara*** empezaba el boom de una internet en pañales. Eso nos ayudó a darnos a conocer más fácil ya que los aficionados al progresivo estaban más concentrados que ahora que internet se ha hecho algo gigante con tropecientasmil bandas sonando. Creo que en aquella época nos ayudó a darnos a conocer y las críticas que pudimos comprobar fueron buenas. El disco en general creo que gustó. Es cierto que era una edición pequeña pero se llegaron a enviar discos a Brasil o a Japón… En ese aspecto quedamos muy contentos.

Desde aquí lanzar un recuerdo a **José Manuel Iñesta** de La Caja de Música, por donde os conocí, y que en aquellos años consiguió poner en contacto a muchísimos aficionados al género. Quizás lo que sorprende es que después de un disco que dejó tan buen sabor de boca la banda desapareciese.

Precisamente esa es una espina que siempre se nos quedó clavada, de no haber grabado un segundo disco en ese momento y que después de las buenas críticas de ***Samsara*** la cosa se quedara ahí. Recuerdo que seguimos ensayando y preparando un nuevo proyecto, pero no llegó a cuajar. ***Samsara*** se gestó en nuestra época universitaria, un momento muy propicio para hacer música. Una vez acabados los estudios e incorporarnos a la vida laboral fue como volver a la cruda realidad y eso acabó apartando el proyecto. Tampoco es que dejáramos radicalmente la música, ya que cada uno ha ido participando con otra gente incluso a veces con otro tipo de músicas.

¿Y ahora cuál es siguiente paso para la banda? ¿Tenéis planteamiento de tocar en directo?

Ahora mismo darle difusión al trabajo y que lo oiga el mayor número de gente. Respecto a tocar en directo, lo contemplamos pero no es fácil. Ya ha sido difícil simplemente juntarse para grabar este disco, ya que ni siquiera todos vivimos en Alicante. Aun así existe la posibilidad de tocar, de hecho hemos retomado los ensayos ya que el 22 de febrero tocaremos en la FNAC de Alicante presentando el disco y el 11 de abril en el Centre Civic La Sedeta de Barcelona, donde presentaremos al nuevo guitarrista de la banda, **Marcos Beviá**, que sustituye a **Antonio Valiente**, que deja la banda por cuestiones de índole personal.

Para terminar, ¿nos puedes añadir algún detalle que no hayamos comentado de ***Numenclature***?

Comentar, como decíamos antes, que hay algún material rescatado de aquella primera maqueta y el resto material inédito que ha ido llegando poco a poco. Añadir que en el tema 'Out of the Earth' hay un solo de saxo maravilloso al final que lo graba **Carlos Mas**, hermano del teclista de la banda, en un tema del que en general estamos muy contentos y que por el mismo motivo le hemos puesto como single de este trabajo. A nivel compositivo toda la banda, en mayor o menor medida, ha participado y eso es bueno, ya que es un trabajo compartido y en resumen podríamos decir que es un grupo de amigos que se reúnen para hacer algo tan maravilloso como música.

Carlos de la Fuente





vano y **Paul** se pasó noviembre y diciembre barajando la posibilidad de denunciar a sus tres compañeros de grupo, lo cual llevó a cabo el 31 de diciembre. Con la perspectiva del tiempo **Paul** piensa que mediante esta acción salvó el imperio de los **Beatles**.

El 6 de noviembre se había publicado por vez primera en edición normal el disco ***Let It Be***, y el 30 Apple sacó a la calle el triple disco de **George Harrison**, ***All Things Must Pass***. El año se cerró con la publicación del disco ***John Lennon/Plastic Ono Band*** (11 de diciembre), y la salida a la calle a cargo de Lyntone de ***From Then to You*** de los **Beatles**, un disco que pudieron adquirir en primera instancia sólo los miembros del club de fans.

AL BANQUILLO

La audiencia provocada por la denuncia de **Paul** comenzó el 19 de enero de 1971 y duró nueve días. **Paul** fue el único que acudió en persona. Según el informe que el abogado de **Paul** hizo llegar al juez, los **Beatles** habían ganado en 1970 entre 4 y 5 millones de libras -4,3 según **Allen Klein**- y se enfrentaban a un pago de impuestos, sólo por ingresos, de 678.000 libras (aparte había otros impuestos)[45] al que no podían hacer frente. El 12 de marzo se supo la decisión judicial: nombrar a **J. D. Spooner** administrador de las cuentas de los **Beatles**[46], lo que supuso una victoria para **Paul**. **Allen Klein** dejaba de representar a los **Beatles** como grupo, pero seguía ejerciendo esa labor para **John**, **George** y **Ringo**, quienes decidieron abandonar a fines de abril la apelación contra la decisión judicial y consecuentemente tuvieron que hacer frente a las costas del proceso, unas 100.000 libras esterlinas.

QUE NO PARE LA MÚSICA

Musicalmente en 1971, aparte de los éxitos de **George** con 'My Sweet

[45] **Sounes**, 2011, 260.
[46] El juez señaló que la situación financiera de los **Beatles** era *«confused, uncertain and inconclusive»* (**Bramwell**, 2005, 367).

tarde se llamaría MPL Communications), a través de la cual llevaría en adelante sus negocios.
Tres semanas después del disco de **Paul** apareció el LP ***Let It Be*** en su formato de caja (8 de mayo) para desagrado de **Paul**, quien quería haber visto quitados los arreglos musicales de **Phil Spector**, y el 20 de mayo de 1970 fue el estreno de la película del mismo nombre, en el que no estuvieron presentes ninguno de los **Beatles**[39]. Esa misma noche **George** comenzó las labores en estudio para ***All Things Must Pass*** y **Ringo** para ***Beaucoups of Blues***. **Chris O´Dell**, trabajando en junio de 1970 en Apple, recuerda que todos sabían que el sueño de la compañía se había terminado *«because the Beatles were all broken up, Klein had taken Savile Row and dumped upside down, spilling all the laughter and fun and creativity out of the place»*[40]. El 29 de agosto **Paul** envió una carta al *Melody Maker* que decía: *«In order to put out of its misery the limping dog of a news story which has been dragging itself across your pages for the past year, my answer to the question: ´Will the Beatles get together again?´ is no»*[41].



El 25 de septiembre, mes de la muerte de **Jimi Hendrix** y **Janis Joplin**, apenas transcurridos seis meses de su anterior larga duración, **Ringo** publicó ***Beaucoups of Blues***, un disco de country. En el otoño **Paul** y los **Eastman** decidieron pulsar los ánimos a ver si era posible que los otros tres **Beatles** dejaran marchar a **Paul** de The Beatles and Co[42]. El mayor problema era la gran cantidad de dinero en impuestos que tendría que pagarse si el dinero de los **Beatles** se dividía –y esta parece ser la razón de que Apple siga hoy en día funcionando[43]–, pero los **Eastman**, al no tener acceso a las cuentas, no sabían exactamente de cuánto estaban hablado[44]. Los esfuerzos fueron en

[39] Según **John**, la película *«was set up by Paul for Paul. That´s one of the main reasons the Beatles ended»* (**Wenner**, 1973, 49). En una entrevista realizada seis días después del estreno el mismo **John** decía: *«We just did a sort of documentary on the Beatles making an album, and it´s amazing to see what the hell we go through [laughter]»* (**Levitan**, 2009, 89). En los Oscars de 1971 ***Let It Be*** ganó el premio a la mejor partitura original.
[40] **O´Dell**, 2009, 163.
[41] **Coleman**, 2000, 496.
[42] Los intentos de **Paul** por salirse de The Beatles and Co parece que inspiraron la letra de 'You never give me your Money', tema publicado en ***Abbey Road***.
[43] De manera irónica **Goldman**, 1988, 527 señala que Apple sigue funcionando hoy en día realizando básicamente la misma función: *«the ultimate demonstration of the Beatles' subsequent failure to "come together"»*.
[44] **John** por entonces decía tener muchísimo más dinero que antes: *«Allen has got me more real money in the bank than I´ve ever had in the whole period and I´ve got money that I earned for eight or ten years of my fuckin´ life, instead of all the Dick James Music Company having it»* (**Wenner**, 1973, 154).

RON BERRY: EN BUSCA DE LOS MISTERIOS DEL TIEMPO



Este músico británico que nos apasionó en obras como ***Osiris*** o ***The Reaper***, nos concedió una entrevista en exclusiva en la que habla largo y tendido de su actividad musical, bien como compositor, o también como inventor y constructor de instrumentos electrónicos. Entre éstos, sintetizadores analógicos modulares como el "Acoustic Modelling Synthesizer", instrumento con el que se pueden construir modelos electrónicos de instrumentos acústicos. A pesar de su gran devoción por todo lo concerniente a la evolución tecnológica de los instrumentos electrónicos, **Berry** se considera ante todo un guitarrista de rock; de hecho, no descarta la posibilidad de realizar un disco tomando muestras de módulos de guitarras tocadas a través de sus teclados. Aunque parezca extraño, su pasión por la guitarra acústica española le hace poner sus expectativas en la realización de un trabajo basado en las escalas y armonías de este instrumento tan melódico.

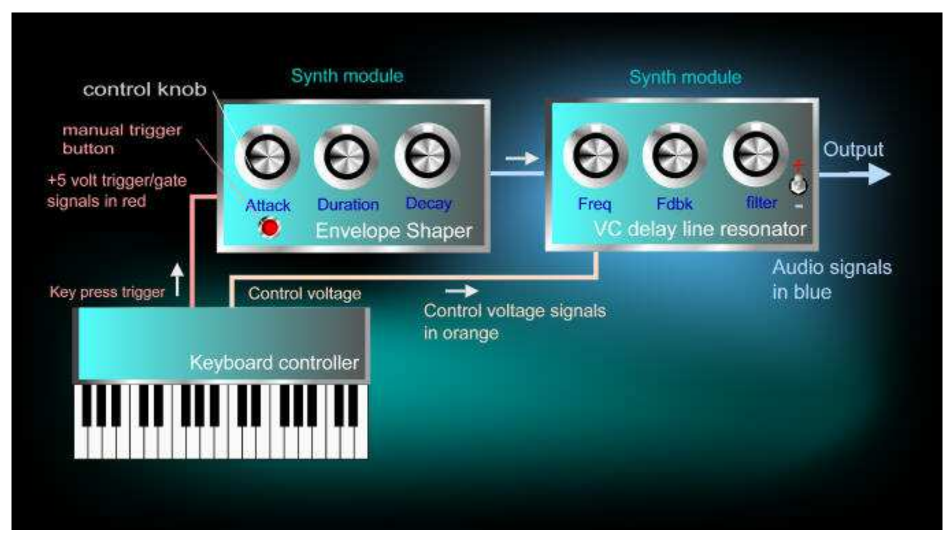
ENTREVISTA:

En la elaboración de tus piezas combinas sonidos digitales y analógicos, ¿cómo sigues la evolución de los instrumentos electrónicos?
Ron Berry: sigo la evolución de los instrumentos musicales con gran interés y trato de ser parte de ella, aun en pequeña medida es emocionante. Me gusta experimentar y explorar. Crear algo nuevo es un gran sentimiento. Sin embargo, creo que cualquier método de síntesis de sonido que se use sólo tiene un significado real para quien tenga al menos alguna comprensión de la síntesis sonora. Por ejemplo, un sonido de saxo sintetizado al cien por cien a partir de un modelo acústico puede sonarle impresionante a un sintesista, dado que muestra cualidades del sonido real, raras y sorprendentes. Es así porque el sintesista comprendería completamente que, de hecho, es un sonido totalmente construido. También se maravillaría del misterio de cómo se hizo técnicamente. Sin embargo, para un oyente ciego suena muy normal. Como máximo, sólo suena como cualquier otro saxo. Tendrías que explicarle que es un sonido genera-

do matemáticamente por un ordenador y ejecutado por un teclado para que se diese cuenta de que hay algo especial en él.

Estoy de acuerdo, sonidos digitales y analógicos son compatibles también para mí. En mi música uso lo que siento que es apropiado para el momento. Siempre me ha interesado lo que puede hacerse con el sonido electrónicamente, por cualquier medio y, según pasa el tiempo, la gama de sonidos con los que "pintar" se agranda más y más. Siempre hay peligros y creo que hay un gran peligro al usar instrumentos digitales modernos. La tecnología analógica era de algún modo orgánica. Era siempre sorprendente. Repetir algo exactamente al día siguiente era casi imposible. Este tipo de variaciones siempre han sido claves para lograr que la música suene interesante y humana. Con instrumentos modernos y ordenadores es fácil producir un sinfín de clones de una o dos ideas o sonidos musicales. El problema es que el oído se percata enseguida de la repetición exacta. Cuando esto sucede, el misterio se evapora, el relato musical se hace estático y el tedio aparece rápidamente. Las ventas de CD´s están descendiendo. ¿Es esto parte de la razón o se debe solamente a la copia ilegal?

En ***Wastelands*** utilizas el Acoustic Modelling Sinthesizer por primera vez. Con este instrumento transformas una gran variedad de instrumentos reales. ¿Puedes comentarnos cuándo lo usaste por vez primera en público?



Acoustic Modelling Sinthesizer #2

R. Berry: creo que la primera vez que lo usé en vivo fue en un pequeño concierto que organicé en mi ciudad natal, Durham, en Inglaterra. Creo que fue en 1985. Otro sintesista británico, **Carl Matthews**, tocó también ese día. Utilicé dos modelos analógicos sencillos de instrumentos de cuerda que sonaban un poco como cellos electrónicos suavemente pulsados y un modelo sencillo de flauta. El resto del sintetizador modular estaba preparado para instrumentos de síntesis analógica convencional. Tenía unos seis instrumentos preparados para mi unidad de percusión electrónica y mi antiguo y

estrenó ***The Magic Christian***, película protagonizada por **Ringo** y **Peter Sellers**.

Casi coincidiendo con el disco del festival de rock'n'roll de Toronto, titulado finalmente ***Live Peace in Toronto 1969***, que vio la luz el 12 de diciembre, **George** apareció como invitado en la gira británica de **Delaney and Bonnie**. El 15 del mismo mes un **Plastic Ono Supergroup** que incluyó a **George Harrison** acompañó **a Yoko Ono** y **John** en el Lyceum Ballroom de Londres en un concierto en beneficio de UNICEF. Y como si de mantener una ficción se tratara, el 20 de diciembre el sello Lyntone publicó el tradicional disco de felicitación de la Navidad por parte de los **Beatles**, titulado esta vez ***The Beatles Sixth Christmas Record***. Sería el penúltimo de la saga.

En enero de 1970 **Phil Spector** llegó a Londres, invitado por **Allen Klein**, para que hiciera algo con las horas y horas grabadas durante el proyecto ***Get Back***, lo que daría lugar al disco y película ***Let It Be***. **George** se compró su mansión de Friar Park (Henley-on-Thames) ese año por 175.000 libras, y tuvo que gastarse cientos de miles de libras más en adecentarla (la casa contaba con 80 habitaciones y los jardines con 40.000 variedades de flores y árboles). Para ello cogió prestado de Apple 320.000 libras. El 6 de febrero Apple publicó el single de **Lennon/Ono with the Plastic Ono Band** titulado ***Instant Karma***, producido por **Phil Spector** y con **George** a la guitarra acústica[35], y el 6 de marzo el sencillo ***Let It Be*** de los **Beatles**.



El 10 de abril de 1970, tras llamar a **John** el día antes[36], **Paul** anunció a la prensa que dejaba los **Beatles**, aparte de por diferencias personales, musicales y de negocios, *«most of all because I have a better time with my family»*[37]. Una semana después se publicó ***McCartney*** (poco antes –el 27 de marzo– había salido ***Sentimental Journey***, disco de **Ringo**)[38]. **John** pensó que **Paul** hizo el anuncio de dejar los **Beatles** para vender ejemplares de su nuevo disco, ya que estaba claro, según él, que los **Beatles** habían dejado de existir como grupo. **Paul** había comprado el invierno anterior una compañía llamada Adagrose Ltd y había cambiado su nombre a McCartney Productions Ltd (más

[35] **John** cuenta cómo se desarrolló la grabación, que tuvo lugar el 27 de enero, en el libro de **Wenner**, 1973, 109.

[36] Al menos eso es lo que dicen algunos libros. Según **John**, le llamó la tarde del anuncio (**Wenner**, 1973, 61).

[37] **Coleman**, 2000, 495. Preguntado **Mick Jagger** si los **Rolling Stones** se separarían alguna vez, este respondió que no, *«and if we did we wouldn´t be so bitchy about it»*, en referencia a los **Beatles**. **John** y **Yoko** estuvieron parte del mes de abril de 1970 en California, en el Instituto Janov, realizando la terapia del "grito primario" ("primal scream"). **Goldman**, 1988, 387 dice que, según **Klein**, **John** abandonó el tratamiento porque **Arthur Janov** quería que dejara a **Yoko Ono**.

[38] Hubo tensas negociaciones acerca del orden de salida de ***Sentimental Journey***, ***McCartney*** y ***Let It Be***.

ingreso. El 8 de mayo de 1969 -con la aprobación de **George**, **John** y **Ringo**- **Peter Brown** y **Neil Aspinall**, como directores de Apple Corps., firmaron los contratos con **Klein**. **Paul**, aconsejado por su familia política, no quiso poner su rúbrica incluso cuando un día después **Klein** apareció en Abbey Road aprovechando una reunión de los cuatro músicos.

El 4 de julio Apple publicó el single de la **Plastic Ono Band** ***Give Peace a Chance*** (había sido grabado el 1 de junio en Montreal[32]). No obstante, durante julio y agosto los **Beatles** se reunieron en estudio para grabar ***Abbey Road***. El 28 de agosto nació **Mary**, la primera hija fruto de la unión de **Linda** y **Paul**. En septiembre de 1969 se llegó a un acuerdo con Sir **Joseph Lockwood**, el jefe de EMI, en los siguientes términos: los **Beatles** editarían dos nuevos álbumes cada año hasta 1976; estos nuevos álbumes les reportarían un royalty de 58 centavos por LP hasta 1972 y 72 después hasta 1976 (los **Beatles** venían disfrutando de sólo 39 centavos por LP); las reediciones de anteriores grabaciones les reportarían un *royalty* de 50 centavos por LP hasta 1972 y 72 después. Con estas condiciones hasta **Paul** acudió a la sesión fotográfica que conmemoró el acuerdo, aunque en realidad no firmó nada.

SE ACERCAN NUBARRONES

Sin embargo, a principios de otoño, en una reunión entre los cuatro beatles, **John** anunció que quería irse del grupo: *«I want a divorce»*[33]. Se le pidió que no dijera nada públicamente hasta que saliera a la calle ***Abbey Road***. A fines de septiembre (el día 26) se publicó ***Abbey Road*** a través del sello Parlophone, y seguidamente comenzaron los rumores y la leyenda de que **Paul** había muerto y los **Beatles** habían estado dando pistas de ello desde la publicación de 'Strawberry Fields Forever'.

La primera alineación de la **Plastic Ono Band**, compuesta por **Yoko**, **John**, **Eric Clapton**, **Alan White** y **Klaus Voormann**, actuó en el Toronto Rock'n'Roll Festival Revival el 13 de septiembre[34]. El 12 de octubre **Yoko Ono** tuvo un segundo aborto. El 24 de ese mes Apple publicó el sencillo de la **Plastic Ono Band** titulado ***Cold Turkey***, una composición que **John** había ofrecido a los Beatles pero que había sido rechazada. Una semana después Apple sacó ***Something***, permitiendo por vez primera que una composición de **George Harrison** tuviera en un single el máximo protagonismo. El 7 de noviembre la casa de la manzana verde publicó la tercera y última entrega "experimental" de **John**, ***The Wedding Album***. **John** devolvió su medalla de Miembro del Imperio Británico el 25 de noviembre. Y El 11 de diciembre se

[32] Véase el testimonio de alguien que participó en la grabación, en **Renard**, 2010, 86-94. Entre los muchos participantes estuvieron **Timothy Leary** y **Tommy Smothers**. Después **Ringo** añadió en estudio la batería.

[33] **Woffinden**, 1981, sin paginación (capítulo 2). Al parecer **John** había señalado antes a **Klein** su intención de abandonar los **Beatles** y este le había dicho que no lo dijera en público hasta que no se terminara de negociar con Capitol.

[34] Sobre el evento véase **Bramwell**, 2005, 338-40 y **Levitan**, 2009, 130-5. Una versión más polémica, en **Goldman**, 1988, 355-8, quien lo califica de *«embarrassing fiasco»* (p. 358). **John** decía en septiembre de 1980 a propósito de la **Plastic Ono Band**: *«The Plastic Ono Band is a conceptual band. There is no Plastic Ono Band. It´s just an idea»*, y más adelante señalaba que «there is no Plastic Ono Band like there is Beatles or another group. That´s why there´s never the same musicians twice» (**Golson** (ed.), 2000, 209).

leal sintetizador de cuerdas Godwin. El acompañamiento rítmico lo generaba un secuenciador controlado por microprocesador que producía hasta 15 salidas de control de voltaje simultáneas. Sólo utilicé 7 u 8 en vivo. La nota de fondo básica y las frecuencias de control estaban programadas en el procesador. Así, podía improvisar con este material y libremente cambiar la música o el sonido de cualquier instrumento a voluntad. ¡Fue alucinante! Increíble.

Me gustaría que me hablases acerca de los métodos de composición, así como de los instrumentos que utilizas normalmente, hasta obtener la mezcla final.

R. Berry: es diferente cada vez, pero suelo desarrollar composiciones a partir de semillas; bueno, semillas de ideas musicales. Normalmente, parto de un sentimiento, o un estado de ánimo, o una impresión vivida que recuerdo y que haya experimentado profundamente. Luego, experimento con modos de comunicar lo que siento y pienso sobre aquello al oyente. Pruebo muchas combinaciones de sonidos e ideas musicales que pienso que pueden funcionar. Casi siempre lo hago improvisando, mientras me concentro en el sentimiento, estado de ánimo o visión. Cuando, al fin, doy con los elementos que funcionan bien y que siento como verdaderos, sé que tengo las semillas. Entonces trabajo mucho para crear y pasar a cinta variaciones y desarrollos de estas ideas y, quizás, probarlas unas junto a otras o con "ideas-semilla" contrastantes. Una vez tengo suficiente material de trabajo en la cinta puedo empezar a concebir la pieza en conjunto. Durante la composición, el material normalmente empieza a dominar en algún momento y sigo mi intuición permitiendo que las formas musicales dicten la estructura global. Luego, paso a un proceso de eliminación de cualquier material redundante y a la creación de cualquier otro elemento musical o momento dramático que necesite para lograr que la pieza funcione y fluya. Esto lleva mucho, mucho tiempo. Pero, así como la improvisación, el azar también juega un papel en lo que hago. Tengo que admitir que, a veces, mis mejores ideas son el resultado de probar elementos surgidos "de la nada" por azar, o incluso de hacer uso de errores que alteraron mis ideas radicalmente.

La última fase es el ensamblaje final del material de la cinta y la mezcla utilizando mi banco de grabadoras de cinta analógicas. Tengo tres reproductores de cinta estéreos, uno de 8 pistas, otro de 4 y otro de 5. Están controlados por un programa simple de inicio/parada que yo hice y que funciona en un viejo ordenador. Mezclo las fuentes junto con cualquier instrumento Midi, sincronizado, que esté usando en una mesa de mezcla de 20 canales. Se añaden los efectos finales y la reverberación y el resultado se graba en una cinta de 2 pistas. Por desgracia, las grabadoras están envejeciendo, son difíciles de reparar y de mantener en condiciones, así que estoy reemplazando algunas con métodos de grabación digital modernos basados en un ordenador. En cuanto a los instrumentos, ciertos sonidos, para mí, conjuran ciertos sentimientos y ciertas ocasiones. Una guitarra bajo es un sonido moderno, mientras un tambor tribal podría ser antiguo. También está el aspecto geográfico. Toca unas notas en una flauta de pan, ¿dónde te lleva? Unos gongs suaves modelados me transportan, quizás, a un templo, una flauta aguda y reverberante me lanza hacia lo alto. Los instrumentos son mi paleta de sonidos, que yo cuidadosamente selecciono y utilizo para llevarme a don-

de quiera ir. Los compositores orquestales lo hacen y yo también. Es así de simple. Sin embargo, la síntesis electrónica puede crear tal variedad de sonidos que puedo ir casi a cualquier parte. ¡Eso es lo que emociona! Tengo una pequeña preferencia por los instrumentos analógicos porque estoy muy familiarizado con ellos. Los instrumentos digitales pueden sonar muy bien y ser muy cómodos. En cuanto a la síntesis basada en muestras de sonido, a menudo me es difícil pasar del sonido estático predeterminado. Trabajo mucho la técnica interpretativa cambiándola dramáticamente para adaptarse a diferentes sonidos. A menudo altero los sonidos predeterminados radicalmente, añadiendo efectos de modulación adicional para una mayor variación.

¿Cómo relacionas la composición y la improvisación musical en las piezas?

R. Berry: hay personas que componen usando una estructura bien planeada y luego ponen las notas o ideas musicales en la estructura. Mucha música formal se escribe así, sea pop, folk o clásica. Las canciones pop, por supuesto, están muy formalizadas... estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, estrofa central de ocho compases, y así sucesivamente. El blues de 12 compases es una estructura rígida completamente inflexible. Ambas formas están también muy formalizadas armónicamente. A veces también escribo así, pero normalmente prefiero simplemente improvisar desde el principio y crear una forma musical o sonora interesante. Si consigo que algo salga, me aseguro de que la cinta esté grabando y lo busco. Puede ser cualquier cosa; un ostinato rítmico o incluso una improvisación de sonido puro. A partir de este punto, desarrollando variaciones y contratemas casi puedo observar cómo la música cobra carácter delante de mí. Haciéndolo de esta manera, nunca sé cómo va a resultar hasta que sucede. Los resultados son a menudo sorprendentes y cada pieza toma su propio carácter y su forma. Para mí, este es el modo más gratificante y estimulante de componer música. Quizás no sea una manera intelectual, pero yo no soy intelectual, mis impulsos son ante todo emocionales.

Amo el mundo y todas sus grandes maravillas y su espiritualidad me conmueve. Prefiero, con mucho, contemplar el gran cañón a tratar de apreciar un jardín formal y altamente estructurado. ¡Aquel tipo de belleza me inspira!

Entonces, ¿cómo trasladas esto en el tiempo y el espacio?

R. Berry: dado que tiempo y espacio son dimensiones en las que existe la música, la secuencia de ideas y sonidos contrastantes es muy importante para mí. Lo que estás oyendo en un momento dado siempre te está preparando para el siguiente momento. ¿Será una variación interesante o una completa sorpresa? Si puedes controlar esta secuencia globalmente, la música con toda probabilidad será interesante, estimulante y agradable para el oyente. Si hay poca variación y ninguna sorpresa, en poco tiempo sonará aburrida. El espacio es una de mis pasiones. Me gusta crear espacios para que la música viva. Espacios profundos, espacios pequeños, todas mis mezclas enfatizan esto. Trato el espacio entre los altavoces estéreo como si mirase un cuadro en tres dimensiones o una película. A veces sitúo elementos sutiles, interesantes y escondidos en el fondo, quizás como capas de color en pintura. Los instrumentos de apoyo van en los espacios hacia atrás o a los lados. Los instrumentos destacan los espacios para no bloquear la visión del material alejado al fondo. Es importante darse cuenta de que el



felt bad that George and Ringo didn´t get a piece of the publishing. When the opportunity came to give them five percent each of MacLen (las canciones Lennon-McCartney), it was because of me they got it. It was not because of Klein and not because of Paul but because of me»[30]. **George** y **Ringo** acabaron, después de un tiempo utilizando Apple Publishing Ltd., fundando cada uno su propia compañía editora, Harrisongs y Startling Music, respectivamente.

Pasado el tiempo y tras muchos avatares, en junio de 2012 Sony adquirió EMI Music Publishing a Citigroup por 2.200 millones de dólares, lo que incluía el catálogo **Lennon**-**McCartney**, la prueba más palpable de que la edición y gestión de derechos musicales sigue siendo un negocio atractivo[31]. Sin embargo, **Yoko Ono** y **Paul** están de suerte ya que, al parecer, en 2018 podrán ir recuperando dicho catálogo merced a la Ley de Derechos de Autor de EUA, la cual establece que los autores de las canciones pueden recuperar los derechos de sus temas publicados antes de 1978 siempre que hayan pasado 56 años.

LA RENEGOCIACIÓN DEL CONTRATO CON EMI Y CAPITOL

Una tercera fuente de ingreso la constituía el contrato con EMI y Capitol. **Allen Klein** se lanzó a su renegociación cuando todavía no era legalmente el mánager de los **Beatles**. Los términos en los que se estaba barajando el contrato de **Klein** con los **Beatles** eran los siguientes: un período de tres años, anulable al final de cada año por ambas partes, y un 20% de todos los ingresos que consiguiera. Nada quería de lo que generaran anteriores fuentes de

[30] **Bennahum**, 1991, 24.
[31] En 2011 las empresas de edición y gestión de derechos musicales generaron alrededor de 3.900 millones de dólares en ingresos.

anunció que extendían la fecha de su puja hasta el 15 de mayo. Al día siguiente el valor de las participaciones de Northern Songs subió en el mercado como la espuma. El 13 de mayo ATV anunció que habían conseguido 150.000 participaciones (un 47% de Northern Songs), y nuevas negociaciones se extendieron hasta el 25 de septiembre, cuando se hizo oficial que **John** y **Paul** habían perdido el control de la publicación de casi todas sus propias canciones e incluso de las que escribieran bajo contrato hasta 1973[25].

El 4 de mayo **Yoko Ono** y **John** adquirieron Tittenhurst Park, una mansión situada en Sunningdale (Ascot, Berkshire), adonde se trasladaron a vivir en agosto. Para ello tuvo que coger prestado de Apple trescientos o cuatrocientos mil dólares. El 8 de mayo **John**, **George** y **Ringo** firmaron los papeles mediante los cuales contrataban a **Allen Klein** como mánager. El 9 de mayo **Yoko Ono** y **John** publicaron ***Unfinished Music No. 2 –Life with the Lions*** en Zapple[26], el sello subsidiario de Apple que había comenzado su andadura el 3 de febrero y que sólo publicó un disco más, aparecido ese mismo día: ***Electronic Sounds*** de **George Harrison**[27]. Entre medias los **Beatles** sacaron a la calle el single ***The Ballad of John and Yoko***, canción en la que sólo participaron **Paul** y **John**.

Dando un salto en el tiempo y en lo que se refiere al catálogo **Lennon-McCartney** de Northern Songs, en noviembre de 1981 **Paul** intentó que **Lew Grade** se lo vendiera pero no tuvo éxito. A la altura de 1984 **Lew Grade** había vendido Northern Songs/ATV a Holmes à Court, y en noviembre de ese año **Michael Jackson** intentó la compra por 46 millones de dólares. Holmes à Court no se precipitó y ofreció el catálogo a varias personas (**Paul**, **Yoko Ono**, etc.). **Paul** en concreto señaló que no tenía dinero suficiente. Finalmente el catálogo **Lennon**-**McCartney** (260 canciones entre 1964 y 1970) terminó a mediados de agosto de aquel año en manos de **Michael Jackson** tras el pago de 47 millones y medio de dólares (más de 8.000 millones de pesetas), con el consiguiente enfado de **Paul**, más aún cuando **Jackson** vendió una parte a Sony/ATV (7 de noviembre de 1995) por 95 millones de dólares[28].

En noviembre de 1987 **Paul** señalaba: *«I don´t have any rights whatsoever. I just get a tip. But I get a handsome tip and I have to be happy with that»*[29]. **John**, por su parte, se refería en septiembre de 1980 a otro asunto: *«I always*

[25] **John** decía: *«The latest one is the Lew Grade thing. If you read Cashbox you´ll see what´s happening –we´ve put in a claim to Lew Grade for five million pounds [$12,000,000], in unpaid royalties. They have been underpaying us for years. Dick James –the whole lot of them– sold us out»* (Wenner, 1973, 154).

[26] En mayo de 1969 **John** se refería al disco de la siguiente manera: *«It´ll really blow your mind. It´s a live performance Yoko and I did in Cambridge in England to the students, and it was strange for me playing to two hundred people instead of thirty thousand [laughs] but I really dug it»* (**Levitan**, 2009, 93).

[27] Véase el detonante que pudo producir el cierre en **Bramwell**, 2005, 342-3.

[28] En consecuencia, actualmente los herederos de **Michael Jackson** poseen un 50%.

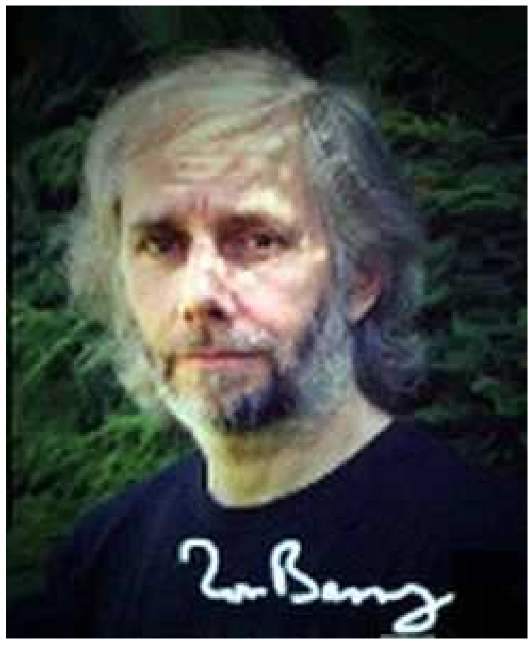
[29] **Bennahum**, 1991, 19. No es exactamente así ya que **Paul** posee los derechos de 'Love me do' y 'P. S. I love you', y **Yoko Ono** los de 'Please, please me' y 'Ask me why', canciones previas al contrato de Northern Songs.

sonido cambia de carácter con la distancia. Escucha un avión a reacción en la pista de despegue y luego en el cielo. Exactamente la misma fuente sonora, pero suena muy diferente desde cada posición. Trato de simular las distancias usando los dispositivos de procesamiento del estudio. También me gusta el movimiento en el escenario del sonido. Utilizo el sonido panorámico programado para mantener el movimiento de los elementos. Para oír el espacio físico real rodeándote, la música tiene también que tener sus espacios en el tiempo. Muchas veces reduzco a lo mínimo el sonido para oír el espacio mejor o coloco silencios cortos deliberadamente entre las partes.

Tú, que ya llevas tiempo investigando con instrumentos electrónicos, ¿cómo ves los cambios tecnológicos que se producen tan aceleradamente?

R. Berry: ¡absolutamente pasmosos! ¡Totalmente pasmosos! El ritmo del cambio es vertiginoso.

Mi primer interés fueron las guitarras eléctricas cuando era niño. Por entonces, los componentes electrónicos solían ser grandes. Había válvulas y amplificadores de alta fidelidad y todos tenían grandes y pesados transformadores hechos de hierro y cobre. Todo era grande y pesado. Luego, repentinamente aparecieron los transistores. Eran sencillos, ligeros y diminutos, y una fuente de asombro para el usuario de válvulas. Ahora, en menos del tiempo de una vida humana, tenemos chips de ordenador y con casi 400.000 transistores por milímetro cuadrado! Se dibujan en silicio a una increíble escala de 0´9 manómetros. ¡Menos de una millonésima de milímetro! Tenemos ordenadores domésticos que pueden calcular a razón de 3.400.000.000 instrucciones por segundo. ¡Dime si no es increíble! Una grabación profesional que sólo podía hacerse en un estudio costoso hace treinta años ahora puede crearse casi totalmente en un ordenador portátil. La tecnología ha abierto este mundo a casi cualquiera interesado en él. El software moderno trae el equipo de grabación anteriormente costoso, e instrumentos musicales de todo el mundo al músico aficionado. Internet es otra innovación asombrosa. Ha revolucionado la forma de acceder a la música y su tratamiento, y su ritmo de avance es sorprendente. Cierto que es confusa y tiene mucha música sin valor, pero ¡hay más información en la red hoy que en toda la historia de la música grabada anteriormente! Los últimos cien años deben ser una de las épocas más interesantes en la historia. Para mí, es un privilegio ser parte de ella.



Autógrafo de Ron Berry

¿Cuál es tu opinión sobre la música electrónica que se está realizando en este momento?

R. Berry: aunque la tecnología ha evolucionado mucho recientemente y la música siempre ha seguido a la tecnología, el nivel de creatividad humana ha permanecido constante. Hoy, como siempre, en mi opinión, hay gran música y... no tan buena. No importa qué métodos utilices, para hacer algo bien tienes que trabajar duro y mucho tiempo. No hay atajos para esto. Comprender el medio y aprender a expresarte y dar al oyente algo de ti que esté bien hecho y sea apreciado y disfrutado, lleva mucho tiempo y esfuerzo. Creo que damos tanto placer y continuamos explorando tanto como podemos hoy en día, porque, si no lo hacemos, nuestra creatividad se muere. La música electrónica ha cambiado mucho desde donde estaba, digamos, hace veinte años. Hoy, en los mejores casos, todavía pienso que es maravillosa y disfruto escuchando todo lo nuevo que se produce. Pero siempre hay muchos peligros. Tenemos una tecnología maravillosa; muestreadores de sonido, programas que, casi automáticamente, construyen bases rítmicas y fragmentos sonoros. Un anuncio dice "es sencillo de usar y ahorra mucho tiempo". Sí, lo hace. Antes llevaba diez minutos sólo afinar unos pocos osciladores y ahora puedes seleccionar cualquier sintetizador que desees con un toque de ratón y hacerlo tocar una base rítmica predeterminada grabada profesionalmente que ni podrías aprender a tocar. "Ahorra tiempo, cualquiera puede producir resultados profesionales". Yo creo que no, ¿qué piensas tú?

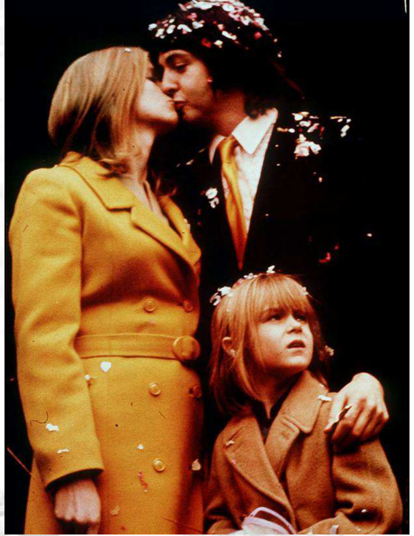
A fin de cuentas, si eres sincero, todo depende de ti. Crear música es dar algo. Lo que importa es lo que estás dispuesto a poner en ello personalmente. A lo largo de una



Concierto en Sheffield Octagon en 1984

pentinamente ambos **Beatles** se habían convertido en multimillonarios y cualquiera podía adquirir las participaciones de la compañía. Entre el accionariado, por supuesto, se encontraban **Brian Epstein** y los propios **Beatles**. El beneficio de la publicación o edición consiste en recibir dinero teóricamente cada vez que se toca, reproduce o graba alguna de las canciones.

Un día, estando en 1969 en la suite 902 del Amsterdam Hilton con **Yoko**, recién casados, **John** leyó en el periódico que **Dick James** (1920-1986), el editor de la música de los **Beatles** de toda la vida, estaba vendiendo su participación del 23% en Northern Songs a Sir **Lew Grade**, de ATV, por algo más de un millón de libras[22], lo que convertía a esta última persona en el propietario del 35% de las acciones. **John** y **Paul** se sintieron traicionados al no habérseles ofrecido la oportunidad, según ellos, de comprar esa participación y al haber sido vendida al "enemigo"[23]. Sin embargo, anteriormente **Dick James** había intentado extender el contrato pero **John** y **Paul** no habían querido. La decisión de **James** (realizada de acuerdo con su socio **Charles Silver**) había sido tomada en un momento en el que tanto **Paul** (que se había casado con **Linda** el 12 de marzo) como **John** (esposado con **Yoko** el 20 del mismo mes) se encontraban, uno de luna de miel y el otro en su activismo de *Bed-In* en el extranjero. **Allen Klein** estaba de vacaciones. El intento de **George Harrison** de que **Dick James** esperara hasta que **John** y **Paul** regresaran a Londres no fue precisamente exitoso.



El 11 de abril los **Beatles** anunciaron su intención de realizar una contraoferta, la cual **John** y **Paul** tendrían que avalar con sus participaciones en Northern Songs. **Paul**, aconsejado por su familia política (el padre de **Linda**, **Lee Eastman**, y el hermano de aquella, **John**, ambos abogados), se negó. El 20 de abril se descubrió que las participaciones de **Paul** en Northern Songs alcanzaban las 751.000 mientras que las de **John** eran las 644.000 originales (en su momento cada uno había comprado el 15% de las acciones de la compañía). **Paul** había estado negociando en secreto, lo que provocó la furia de **John**, quien señaló: *«This is the first time any of us have gone behind each other´s backs»*[24]. Un día después **John** fundó con **Yoko** su propia compañía, llamada Bag Productions, y al día siguiente adoptó entre sus nombres el de **Ono**.

Paul y **John** habían amenazado que si se realizaba la venta a ATV ellos dejarían de componer conjuntamente y no cumplirían con la entrega mínima de seis canciones al año que se estipulaba en sus contratos. El 3 de mayo ATV

[22] Según **Dick James** las proposiciones de **Lew Grade** habían comenzado al poco tiempo de morir **Brian Epstein** (**Coleman**, 2000, 493).

[23] Según **John**, **Dick James** no les dijo nada, y piensa que se enteraron por los periódicos (**Wenner**, 1973, 62).

[24] **Brown & Gaines**, s.a., 305.

no hacía nada por ellos y, además, su intento de reconducir la situación a través de Apple les había llevado en poco tiempo al borde del abismo[14]. Las declaraciones de **John** llegaron al conocimiento de **Allen Klein** a través de *Rolling Stone*, y tras varias tentativas de comunicarse con el beatle finalmente consiguió reunirse con él para ofrecerse a rectificar el rumbo de Apple. Nacido en Newark (Nueva Jersey) en 1931, **Klein** llevaba entonces una década en el negocio musical a través de su compañía Allen and Betty Klein Company (ABCKO), habiendo sido mánager *de facto* de los **Rolling Stones**[15]. El 3 de febrero **Klein** pasó a ser el mánager de los **Beatles**[16]. En poco tiempo *«Apple, that putative bastion of Western communism, had found its Stalin»*[17]. Entretanto, **The Beatles with Billy Preston** sacaron al mercado por medio de Apple el sencillo ***Get Back*** el 11 de abril.

Klein, después de realizar una auditoría a petición de **John**[18], puso orden a su manera en la compañía de la manzana verde, algo que **Paul** había querido hacer hacía ya un tiempo[19]. Los despidos fueron masivos y afectaron a algunas personas que habían sido de la total confianza de los **Beatles**, como **Alistair Taylor**. El número uno de **Allen Klein** tomó posesión de Savile Road para dirigir los asuntos financieros y **Jack Oliver** por su parte fue nombrado jefe de Apple. De la vieja guardia prácticamente sólo quedó **Neil Aspinall**, quien dijo al respecto: *«I am the custodian of the graveyard»*[20].

Apple tuvo la oportunidad de producir el musical ***Jesus Christ Superstar***, pero finalmente se llevó la palma **Robert Stigwood**[21]. **John** estuvo a punto de representar el papel de Jesús.

LA PUBLICACIÓN DEL CATÁLOGO LENNON-McCARTNEY

Hasta ahora hemos visto el problema del *management* y la fundación de Apple como intento de canalizar las actividades financieras de los **Beatles** pagando menos impuestos. Una segunda fuente de ingresos la constituía Northern Songs (su origen se remonta a febrero de 1963), la compañía encargada de la publicación de casi todas las canciones de **Lennon**-**McCartney** -en Northern Songs el número de composiciones **Lennon**-**McCartney** ascendía a 159-, la cual había salido finalmente al mercado en 1965 con el resultado de que re-

[14] **Tony Bramwell** piensa que Apple *«was, and is enormously successful despite the astronomical 95 percent tax they paid. The visible problem was that there was no control at all over expenses»* (**Bramwell**, 2005, 326). De forma parecida **Peter Brown** señala que Apple era una compañía de mucho éxito (Sounes, 2011, 228).

[15] De hecho **John** conoció personalmente a **Klein** por vez primera durante la grabación del ***Rock and Roll Circus*** de los **Stones** (Wenner, 1973, 142), que en lo que respecta a **John** tuvo lugar el 11 de diciembre. **Klein** había conseguido para los **Stones** un avance de la discográfica Decca de 1,25 millones de dólares (816.993 libras) (**Sounes**, 2011, 180).

[16] **Yoko Ono** y **John** narran el proceso en **Wenner**, 1973, 140-52.

[17] **Woffinden**, 1981, sin paginación (capítulo 2). **Sounes** describe a **Klein** del siguiente modo: *«A small, squat American with a pugnacious face, slicked-back hair and a fat belly, Klein looked like a truck driver and had a calculator brain»* (**Sounes**, 2011, 229).

[18] **Sounes**, 2011, 237.

[19] Como señala **Chris O´Dell**, de todos los beatles era **Paul** quien más estaba en Apple, acudiendo casi a diario, al menos a la altura de julio de 1968 (**O´Dell**, 2009, 38).

[20] **Brown & Gaines**, s.a., 337. **Tony Bramwell** señaló: *«With Klein there, it became (…) a place no one wanted to be»* (**Bramwell**, 2005, 323). El 31 de diciembre de 1970 **Peter Brown** presentó su baja en la compañía.

[21] **Bramwell**, 2005, 325-6.

vida esto puede merecer la pena, y, como siempre, son los músicos más creativos los que dan más y los que sobresaldrán. La tecnología cambia pero la musicalidad y creatividad siempre será lo más importante para mí. Los estilos cambian, pero yo creo que los músicos brillantes y las personas creativas siempre nos guiarán e inspirarán. Y yo siempre disfrutaré escuchándolos.

En tus piezas existe un componente espiritual. ¿Tiene esto que ver con tu postura ante la vida? ¿Cómo concibes y desarrollas el proceso estructural de estas piezas?

R. Berry: es así. No soy religioso pero creo firmemente que la vida nos da una oportunidad. Así, la vida es lo más precioso que tenemos. Nuestros cuerpos son milagros de la biología mucho más allá de lo que podemos concebir y nuestros sentidos son maravillas de la naturaleza. Nuestra vida es una aventura personal en un universo asombroso y hermoso que contiene muchas cosas que superan nuestra limitada comprensión. Para mí, es sobrecogedor en su magnificencia, y el universo natural me parece, espiritualmente, conmovedor e intenso. La música es uno de los mejores medios, me parece, de concebir lo espiritual, y trato de encontrar formas de transmitir esta experiencia sensorial al oyente. No es fácil. Para mí, la mejor ocasión para conectar con el nivel espiritual es cuando éste es casi inconsciente y espontáneo. Cuando estoy improvisando hay poco tiempo para el pensamiento lógico. Simplemente, lo hago. Lo siento y estoy completamente inmerso en él. El vínculo espiritual es muy tenue pero me parece que soy capaz de conectar con él mejor cuando improviso que si me siento a intentar trabajar racional y lógicamente. Una vez he captado esa espiritualidad, me siento a pensar lógicamente sobre la pieza en conjunto. Aun así, todavía puedo tener un sentimiento espontáneo producido por algo. Si esto sucede, lo pruebo.

Ese grado de espiritualidad llega cuando te sientes transportado por los sonidos que creas, pero, sin embargo, surgen contratiempos que pueden alterar esa emotividad. ¿Qué diferencias encuentras entre tocar música electrónica en vivo y en estudio?

R. Berry: es muy diferente. Primero, tocar en vivo es; delante de muchas personas que han venido para verte en un espacio grande. En segundo lugar, es en vivo y necesita sentirse en vivo. La atmósfera es diferente. ¡Todo es diferente! Normalmente toco los teclados mucho más y pongo material más rítmico en mi programa. La sensación de baile, me parece, es muy importante para muchos públicos.

En tercer lugar, ¡normalmente estoy aterrado! Tengo que conocer cada pieza bien para superar los nervios pero luego me arriesgo cuando me he acomodado al equipo. Escuchar en casa un CD es algo íntimo, quizás solitario, y el aspecto bailable puede no ser tan importante. En mi trabajo de estudio exploro y experimento mucho más que en vivo, porque la experiencia auditiva es bien diferente y hay tiempo para repetir una y otra vez. En un concierto sólo tengo una oportunidad. También hay que considerar aspectos puramente prácticos. No puedo llevar ni operar todo mi estudio en escena.

En una ocasión intenté acercarme a una interpretación de estudio en un festival electrónico británico. No había tiempo suficiente entre las actuaciones para disponer mis sintetizadores analógicos, así que decidí hacer una interpretación sólo con cintas.

Utilicé un reproductor de 4 pistas y cuatro de 2 pistas, más un ordenador de control remoto de ellos y mi mesa de mezclas y unidades de efectos. Improvisé algo y mezclé secciones de material pregrabadas. Fue muy bien, pero me di cuenta de que el material, que era en gran parte bailable y vivo, perdía el aspecto visual de la interpretación en vivo. La última pieza lo confirmó. Fue un trabajo de cinta de estudio totalmente abstracto y no se habría podido hacer completamente en vivo. Recibió un enorme aplauso.

Tu música es muy visual. ¿Cómo concibes las imágenes en tu cabeza?

R. Berry: ¡por mi experiencia vital! No soy un ratón de biblioteca ni un fanático de la tecnología ni un recluso. Me gusta salir y sentir la vida, sumergirme en ella, llenar de ella mis sentidos. La vida nos ofrece experiencias muy intensas. Algunas inspiran y son muy agradables, otras son dolorosas y devastadoras. La vida consiste en pasar por ellas. Sin estos sentimientos y emociones intensos no creo que pudiese componer (aunque creo que tengo una imaginación rara y vívida). Sí, sería ingeniosa y técnicamente correcta pero, estoy seguro, la música resultaría muy vacía. Estoy seguro de que no sólo yo creo esto.

¿Cómo valoras el hecho de que la música electrónica sea el campo donde te sientes más libre y creativo?

R. Berry: es maravilloso trabajar en la música electrónica. La libertad de experimentar y trabajar con una amplia variedad de sonidos casi al instante es muy gratificante. Si fuese un compositor que escribiese partituras para grupos orquestales tendría que escribirlas y luego esperar meses a que fueran interpretadas. Si esa interpretación no fuera registrada se perdería para siempre. Me parecería frustrante. Por otro lado en gran parte de mi música, los procesos de transformación sonora serían probablemente imposibles de recrear fielmente, o de ninguna manera, usando una partitura convencional.

¿Qué músicos estimas? ¿Cómo han influido en tu música?

R. Berry: valoro a muchos músicos de todos los campos. Me gustaban mucho los grandes guitarristas del rock, especialmente **Jimi Hendrix**. En jazz, me encanta la música de **Bach** interpretada por el trío de **Jacques Loussier**. Cuando vi las Big Bands de **Duke Ellington** y **Count Basie** me asombraron. Recuerdo un arpista de jazz, creo que se llamaba **Peter Snell**, fascinante. Muchos de ellos eran personas un poco diferentes a los demás. Eso me gusta. Mi introducción a la música electrónica fue oír a **Walter Carlos**, **Morton Subotnik**, **Kraftwerk**, **Tangerine Dream** y **Tomita**. Eso sí que era diferente. Recuerdo que en un concierto pensé: "He visto el futuro". Ellos tomaron los instrumentos electrónicos con los que las instituciones estaban experimentando e hicieron todo el mundo de la música electrónica accesible al gran público. Los admiro mucho. También a los pioneros de los sintetizadores; **Don Buchla**, **Bob Moog**, **Peter Zinovieff**, también a los precursores como **Theremin**.

Todos me han influido mucho. ¡Solo escucharlos es asombroso! El deseo de emularlos me llevó a intentarlo. Son personas con un gran talento, pero me di cuenta de que son sólo seres humanos, como tú y yo. Con concentración y fuerza de voluntad, no hay razón para que cualquiera no pueda seguir su camino. Por suerte para personas como

llegó a su término y el beatle decidió no renovarlo; el 22 de noviembre se publicó el "álbum blanco" de los **Beatles**[11]; y el 29 los consumidores británicos pudieron adquirir el disco de **John** ***Unfinished Music No.1-Two Virgins*** (en EUA se había publicado el 11 de noviembre)[12], en total tres lanzamientos amparados por Apple. En este mes de noviembre, el día 21, **Yoko Ono** sufrió un aborto (**John** había conseguido finalmente el divorcio de **Cynthia** el 8 de ese mes). El 28 **John** se declaró culpable de posesión de cannabis para proteger a **Yoko Ono**, lo que le acarrearía graves consecuencias en el futuro a la hora de entrar en los EUA o viajar a diversos países. En diciembre, el día 10, Kenwood, que había sido el hogar del matrimonio **Cynthia**-**John**, se puso a la venta, y el día 18 **Yoko Ono** y **John** aparecieron en el escenario del Royal Albert Hall londinense dentro de una gran bolsa blanca.

SI 1968 FUE MALO...

El 2 de enero de 1969 el grupo comenzó las sesiones para lo que posteriormente se convertiría en la película y disco ***Let It Be***. El día 17 apareció el disco ***Yellow Submarine*** bajo el sello Parlophone, y un día después **John** declaró al periodista **Ray Coleman** en una entrevista para *Disc* que Apple estaba perdiendo dinero y que si continuaba así entraría en bancarrota en seis meses[13]. El 30 de enero los **Beatles** ofrecieron el famoso concierto en el tejado del edificio de Apple en Savile Row.

Hay que ponerse en situación para comprender la angustia de los cuatro de Liverpool: el 25 % de las ganancias se las estaba llevando una compañía que



[13] Véase **Coleman**, 2000, 483-4. **John** al parecer había sido informado por **Steve Maltz** (**Wenner**, 1973, 152). En opinión del beatle, por entonces ellos no tenían nada de dinero en el banco, «*none of us did. Paul and I could have probably floated, but we were sinking fast*» (*op. cit.*, l. c.). En la misma entrevista señala que sólo le quedaban 50.000 libras.

APPLE, LA MANZANA VERDE

La empresa de la manzana verde –*«the longest cocktail party»* en palabras de **Richard DiLello**[6]– comenzó sus actividades en Londres en Baker Street, luego se mudó al 95 de Wigmore Street y finalmente se trasladó al poco tiempo al número 3 de Savile Row. La inversión inicial fue, al parecer ya que las cifras bailan según la fuente consulatda, de medio millón de libras y las actividades se dividieron en cuatro apartados: música (a cargo de **Ronald Kass**), electrónica (**Alexis Mardas**), *merchandise* (**John Lyndon**) y películas (bajo el mando del irlandés **Denis O'Dell**). Llegó a existir también durante poco tiempo (del 7 de diciembre de 1967 al 31 de julio de 1968) una boutique. El puesto de director de Apple recayó en **Neil Aspinall**, el antiguo *road manager* del grupo[7], quien aceptó de manera provisional hasta que se encontrara a alguien más adecuado, y en la estructura tuvieron cabida viejos conocidos como **Derek Taylor**[8], **Peter Brown** y **Pete Shotton**[9]. Por lo tanto, e independientemente de los afanes de los **Beatles**, Apple no se trataba sino de un proyecto para evitar el pago de algunos de los muchos impuestos a los que tenían que hacer frente (recuérdese la crítica canción 'Taxman', de **George Harrison**, que se había incluido en ***Revolver***).

El 22 de mayo **Yoko Ono** y **John** aparecieron juntos en público por vez primera, y el beatle ofreció su primera exposición de arte (***You are here***) el 1 de julio. El 17 de ese mes se estrenó la película ***Yellow Submarine***, y tres días después **Jane Asher** anunció su ruptura con **Paul**. El 30 de agosto vio la luz en el Reino Unido (en EUA se había publicado 4 días antes) el primer producto de los **Beatles** publicado bajo el sello Apple: se trató del single ***Hey Jude***, y el 30 de septiembre apareció la biografía autorizada de los **Beatles** a cargo de **Hunter Davies** (Davies, 2009).

El intento de los **Beatles** de encontrar un hombre de confianza que se ocupara de manera estable y adecuada de la dirección de todo el emporio Apple no dio resultado y pronto se hizo evidente que ellos no podían continuar mucho tiempo más sin alguien en dicha labor. Entretanto, el 18 de octubre **Yoko Ono** y **John** fueron detenidos por posesión de cannabis y obstrucción a la labor policial en el registro de su casa. El 1 de noviembre vio la luz el disco de **George Harrison** ***Wonderwall Music***, escrito por él pero en el que no tomó parte como músico[10]; el 8 el contrato de edición de **George** con Northern Songs

[6] **Coleman**, 2000, 483.
[7] Su puesto lo ocupó **Mal Evans**.
[8] Quien *«stood for everything that was good and honest and funny and bright about Apple»*, según **Chris O´Dell** (**O´Dell**, 2009, 163). Asumió el papel de relaciones públicas. En palabras de **Levitan**, 2009, 67, entonces un niño de 14 años, **Taylor** *«was handsome, dignified, and very British»*.
[9] Véase ***Don Short, "The Big Business Beatles"***, *Daily Mirror* miércoles 12 de junio de 1968 (reeditado en Egan (ed.), 2009, 160-3).
[10] El primer esfuerzo en similar sentido había sido realizado por **Paul McCartney** en 1966 con la banda sonora de la película ***The Family Way***, en relación a la cual se publicaron en Decca dos siete pulgadas en diciembre de 1966 y la propia banda sonora el 6 de enero de 1967.
[11] Durante su grabación por vez primera un beatle (**Ringo**) dijo adiós al grupo (23 de agosto), aunque volvió al poco tiempo (3 de septiembre).
[12] Primera entrega "experimental" de **John** (*«a collection of bizarre sounds and effects»* en palabras de **Coleman**, 2000, 488) tras haber logrado introducir 'Revolution 9' en el "álbum blanco" de los **Beatles**.

yo la mayoría abandona ante el primer obstáculo.

Ya que hablamos de influencias, ¿crees que el descubrimiento de la música electrónica alemana fue vital en tu método de trabajo?

R. Berry: creo que fue vital al comienzo. Era tan nueva y emocionante. Sí, quería emular a las bandas de rock alemán de entonces y construí mi equipo con esto en mente. Las influencias todavía se pueden oír en mi música. También me influyó mucho **Klaus Schulze** y esto aumentó mi apreciación del estudio de grabación como herramienta compositiva. Cuando componía música, sin embargo, descubrí que tenía mi propio estilo y que no quería sonar como ellos. Copiarles no parecía correcto y tampoco era natural para mí. Acabé por intentar descubrir sus mejores secretos, cómo lo ha-cían, y usar este conocimiento como base para crear mis propias ideas y estilo. Según pasó el tiempo, aunque continué escuchando, y aún lo hago, a otros, avancé más y más por mi propio camino.

Al principio estuviste vinculado con diversos grupos de rock progresivo, aunque nunca llegasteis a realizar ninguna grabación oficial.

R. Berry: curiosamente, soy ante todo un guitarrista de rock. Toqué como guitarrista en varias bandas de rock al comienzo de mi carrera. Me gustaba la guitarra y los tríos de guitarra, bajo y batería. Las bandas hacían blues, pop y rock, pero hice otras cosas, también; algo de jazz y folk-rock. Sin embargo, no hubo grabaciones. También traté de aprender guitarra de jazz y estudié guitarra clásica algún tiempo. Decía "curiosamente" porque en toda mi música electrónica sólo un corte me tiene tocando la guitarra. No sé la razón, simplemente sucedió así. Aunque un par de cortes del álbum ***Nightscape*** presentan sonidos de guitarra eléctrica y clásica, no son auténticas guitarras, sino muestras sonoras de un módulo Roland tocadas en un teclado. ¿Extraño? Sí, también me lo pareció, pero creí adecuado hacerlo así entonces. Quizá haga un álbum electrónico basado en guitarras, con mis instrumentos reales. He seguido a las bandas de rock progresivo con gran interés. **Pink Floyd** fue mi mayor influencia pero también me in-



Dos imágenes como teclista de la banda City Hearts a finales de los 70

fluyeron muchas de las bandas de rock progresivo de la época.

En tus composiciones siempre está presente la melodía, donde los elementos tecnológicos están planificados en relación con la improvisación y las bases pregrabadas. En este sentido, ¿es la música ambiental la que te induce a desarrollar los instrumentos acústicos?

R. Berry: en mi música, sí, los elementos sonoros, melodías, improvisación y percusión se funden en un todo y conscientemente los trato como iguales en mis composiciones. No veo razón para no hacerlo. Para mí, son simplemente elementos de una composición.

A menudo se oyen separados. Hay diferentes puntos de vista entre los compositores sobre esto. La música electrónica "institucional" actual está, en gran medida, carente de melodía, ritmo regular o armonía. Casi siempre está compuesta sólo con sonidos para lograr una composición equilibrada. Sin embargo, en la música popular, una introducción sonora atmosférica da paso fácilmente a una pieza rock de guitarra, bajo y batería sin ninguna relación con aquella. Me molesta oír esto. Crear este fragmento realmente hermoso y luego, de repente, pensar, tenemos que volver al tema principal, de forma que aquel queda al principio de algo que no guarda ninguna relación, como una introducción. Escucha el álbum reciente de **Sting**; hay uno o dos ejemplos muy claros en él. Yo siempre quiero que el fragmento atmosférico continúe y se convierta en la pieza. No es imposible hacerlo, y, ¿por qué no?, a menos que te preocupen tanto las ventas que sea demasiado arriesgado pensarlo. En mi música, trato de planificar todos los elementos, los instrumentos y el ambiente de forma que se fundan y fluyan en un todo armónico; una unidad. Incluso cuando creo secciones muy contrastadas trato de buscar la unidad del conjunto. Puede parecer muy técnico y estructural pero cuando lo logras consigues una pieza que suena mucho mejor. Lograr una composición equilibrada no es fácil y conseguir la unidad no es suficiente. La pieza debe ser entretenida, interesante, incluso informativa, así como una expresión profunda de sentimientos. Al trabajar con sonidos, me resulta más difícil hacerlo con éxito. ¡Tengo que admitir que no siempre los alcanzo!

Volviendo a tu pregunta, la música ambient no fue una motivación para desarrollar modelos acústicos de instrumentos, pero ahora ese estilo sí es parte integral de ello. Creo que se debe a la conciencia de que los instrumentos acústicos y, de hecho, todas las cosas, tienen su estructura de resonancia y la comprensión de cómo dichas resonancias funcionan. ¿Por qué, exactamente, golpear un tambor suena tan obviamente diferente a golpear una bolsa de grano o una pared? Las habitaciones y los espacios también tienen su propia resonancia y su sonido; un baño, un auditorio, una catedral. La escala es lo que varía. Gran parte del modelado de instrumentos acústicos radica en comprender la estructura resonante de los objetos y usar este conocimiento para crear un modelo sencillo puramente electrónico que funciona con una señal electrónica como el objeto real lo hace con el sonido auténtico y el aire. Crear las atmósferas sonoras que yo hago o modelos de instrumentos acústicos viene a ser lo mismo para mí. Sólo varía la escala, la complejidad y la respuesta temporal. Un entorno posee un ambiente y también un instrumento. Es lo mismo. ¡Todo se convierte en música at-

COMIENZAN LOS QUEBRADEROS DE CABEZA

Brian Epstein en enero de 1967, poco antes de morir, había renegociado el contrato de los **Beatles** con EMI y había fusionado NEMS (North End Music Store) -su compañía de *management*, y por lo tanto la encargada de esa labor con los **Beatles**- con Robert Stigwood Organisation, aunque **Brian** retuvo su control sobre los **Beatles**[4]. **Brian** temía ser relevado por **Allen Klein** cuando terminara su contrato en otoño, lo que pudo ser un motivo determinante en su trágica muerte.

La primera inmediata consecuencia de la muerte de **Brian** fue que el control de NEMS pasó a manos de su hermano **Clive Epstein** (1936-1988), quien forzado por los altos impuestos se dispuso a deshacerse de la compañía, entonces ya con un nuevo nombre (Nemperor Holdings Ltd), vendiéndola finalmente a Triumph Investment Trust no sin que antes los **Eastman** (familiares políticos de **Paul** de los que luego se tratará) sugirieran a los **Beatles** comprar Nemperor usando un adelanto de los royalties de EMI, algo que **Klein** (más adelante sabremos más de este personaje) rechazó. El resultado fue, al menos en principio ya que las fuentes de información manejadas no son unánimes y algunas señalan que fue menor el tiempo, que hasta 1977 Nemperor continuó recibiendo un 25% de las ganancias de los **Beatles** en concepto de *management*. Toda una ruina para los cuatro de Liverpool, como se comprenderá. Apple terminó pidiendo desesperadamente a EMI que les pagara los *royalties* de los **Beatles** directamente a ellos, y la familia de **Brian** acabó denunciando a los **Beatles**.

Los negocios de los **Beatles** estaban canalizados a través de Beatles Ltd. En junio de 1968, más o menos cuando **Ringo** empezaba su carrera en solitario de actor en el film ***Candy*** y **Yoko Ono** y **John** realizaban su primer evento en público, los **Beatles** comenzaron la aventura de Apple Corps, Ltd. tras disolver en enero Beatles Ltd. y fundar Beatles and Co. El anuncio de la puesta en marcha de Apple lo hicieron **John** y **Paul** en Nueva York el 11 de mayo. Cada beatle sería el propietario del 5% de Beatles and Co. y Apple pertenecería a los cuatro de manera colectiva y tendría el control del restante 80% de Beatles and Co. De esta manera todo el dinero ganado por los Beatles como grupo iría directamente a Beatles and Co. y así tendrían que pagar menos impuestos. La idea de fundar algo como Apple había sido avanzada incluso en vida de **Brian Epstein**. Según **John**, *«Clive Epstein, or some other such business freak, came up to us and said you´ve got to spend so much money, or the tax will take you»*[5]. Se barajaron varios proyectos hasta que finalmente fue el de Apple el que cuajó.



4 **Sounes**, 2011, 180.
5 **Wenner**, 1973, 58.

SUE ME, SUE YOU BLUES

DE CUANDO LA GUERRA FINANCIERA LLEGÓ A LOS BEATLES Y LO QUE ACONTECIÓ DESPUÉS

Fernando Fernández Palacios

INTRODUCCIÓN

Para entender la disolución de los **Beatles** y posteriores tiranteces que en algunos casos llegan hasta nuestros días resulta esencial el conocimiento de las diferentes fuentes de ingresos que el grupo percibía. Antes, sin embargo, conviene señalar una fecha simbólica en la que los problemas realmente salieron a la luz, y fue el día en que **Brian Epstein** murió allá el 27 de agosto de 1967. Como apunta **Hunter Davies**, la muerte de **Brian** reveló las confusiones que había en los negocios de los **Beatles** más que ser la causante de éstas[1], y, aparte de que artísticamente su falta se hizo notar a los pocos meses con la aparición de la película ***Magical Mystery Tour*** en diciembre[2], con el fallecimiento de **Epstein** los **Beatles** se quedaban sin su hombre-clave para los negocios, en el que habían podido delegar hasta entonces con tranquilidad mientras ellos se ocupaban al 100 % del aspecto musical. En 1970 **John** señalaba: *«After Brian died we collapsed. Paul took over and supposedly led us. But what is leading us when we went round in circles? We broke up then. That was the disintegration»*[3].

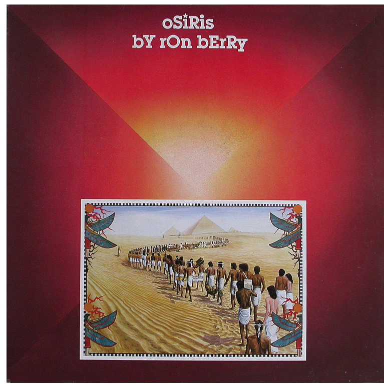
En el presente artículo intentaré presentar sucintamente algunos de los pasos financieros más importantes que en relación con el dinero generado por el grupo se han dado. Para ello he consultado diversas fuentes indirectas (bibliografía listada al final y páginas de internet) que en ocasiones no ofrecen, no ya las mismas interpretaciones, algo normal, sino los mismos datos. Es evidente que lo que pueda decirse desde una perspectiva como la mía está sujeto a revisión y que, en términos generales, lo que se ha conocido y se conoce sobre este asunto constituye una parte muy pequeña de la realidad, que estuvo y está construida a base de miles de páginas documentales, financieras, etc. Con el objeto de ofrecer un contexto a las decisiones financieras he ido apuntando también los acontecimientos musicales más importantes de los Beatles o de sus miembros en solitario de una manera bastante sistemática desde 1968 hasta 1972.

[1] **Davies**, 2009, 483.
[2] Véase la concepción de la película ***Magical Mystery Tour*** según **John** en el libro de **Wenner**, 1973, 54 (libro producto de una larga entrevista a **Yoko Ono** y **John** por parte de **Jann Wenner** que tuvo lugar el 8 de diciembre de 1970).
[3] **Wenner**, 1973, 51. Cf. también **Bennahum**, 1991, 7.

mosférica ambient para mí!

¿Qué cambios aprecias en la estructuración de tus piezas desde ***Osiris*** hasta ahora?

R. **Berry**: no muchos en mi enfoque básico pero sí me doy un conjunto de reglas musicales para conseguir un objetivo determinado para cada proyecto. Las reglas pueden ser radicalmente diferentes y, obviamente, tienen un efecto dramático en cómo sonará una pieza. Han cambiado mucho a lo largo del tiempo a medida que continúo explorando nuevas ideas. La tecnología está cambiando rápidamente, también. Ahora es mucho más fácil hacer montajes creativos que con los trozos de cinta. Esto afecta a la efectividad en las pruebas de ideas estructurales. Ahora saco provecho de este avance y me ilusionan posibles avances futuros. Al usar mi antiguo dispositivo de cinta, estructurar lleva mucho tiempo. Así que, debido a limitaciones de tiempo, recientemente más bien compongo piezas más cortas. El tiempo que lleva estructurar una pieza de 25 minutos de música en cinta es considerable. De 5 a 10 minutos es mucho más fácil de manejar. Todavía sigo haciendo piezas largas y hay al menos una ya lista para un futuro álbum. Será una creación atmosférica muy abstracta. Casi como pintar sonidos en un lienzo musical. Creo que, en general, prefiero ser menos rígido en las estructuras actualmente.



Ron Berry—*Osiris* (1984)

¿Menos rígido implica más orgánico?

R. **Berry**: hace años solía componer pasajes musicales rítmicos introduciendo cientos de notas en mi viejo secuenciador computerizado manualmente, tecleando un código hexadecimal para cada nota. ¡Sólo un paso más allá de los ceros y unos básicos de los números binarios! Era laborioso, pero me hizo pensar, de forma que estructuré mis secuencias cuidadosamente, ya que no quería tener que hacerlas de nuevo. Para cuando hice ***Osiris***, ya había programado el teclado del sintetizador para que funcionase como un extraño dispositivo de entrada. El programa me permitía comenzar con varias secuencias simultáneas de notas en blanco de longitud predeterminada en el ordenador. Luego usaba el ordenador y éste repetía una y otra vez las secuencias en blanco (en silencio) simultáneas. El teclado de mi sintetizador tenía una tecla de cambio de modo. Pulsándola, las notas del teclado se convertían en la posición de una nota a lo largo de la secuencia. Al liberar la tecla de cambio de modo y pulsar una nota colocada a ésta en su posición en la secuencia, podía saltar muy rápidamente de secuencia a secuencia, usando las notas finales, con la tecla de cambio de modo y, también, introducir secuencias de percusión con una nota correspondiente a un instrumento de percusión. Trabajando de este modo extraño produje todo el material para ***Osiris***. En realidad, era un modo muy agradable de trabajar, ya que se podía crear y equilibrar toda una estructura polifónica en una operación. Por otra parte, las secuencias, al no ser realmente tocadas en el instrumento, salían de una manera fresca e intuitiva. Era muy parecido a trabajar con los viejos secuenciadores analógicos de los setenta. Sin

embargo, podía programarse el ordenador para que tocase las secuencias finalizadas en un orden específico con repeticiones para producir la versión final. He intentado trabajar de este modo con modernos secuenciadores computerizados comerciales, pero no he logrado aquella fluidez rápida que tenía con el diseñado por mí. Como a todos los músicos, la tecnología me marca la dirección. A partir de este ejemplo, puedes ver que la tecnología sí afecta a como pienso y mi forma de estructurar una pieza musical. Sin embargo, la secuencia global de eventos, el flujo y el equilibrio de la estructura, el material usado para crearlos, son siempre de importancia primordial para mí.

El diseño de las portadas de tus discos está muy cuidado. ¿Crees que describen en gran medida su contenido musical?

R. Berry: en las portadas trato de comunicar simplemente la sensación de la verdad que contiene la música. Se diseñan cuidadosamente con esto en mente y, por supuesto, con la esperanza de que alguien que encuentre atractiva la portada también encuentre atractiva la música. Siempre intento que armonicen con la música. La música puede ser una expresión muy personal y espiritual. Lo es para mí. Trato de conseguirlo aunque, como muchos compositores, nunca siento que lo consigo totalmente. Todos somos imperfectos, no es fácil. Cuando compone música y busca la verdad, un compositor se enfrenta consigo mismo (la esencia del ser humano) y puede resultar una experiencia desagradable. Podría ser mucho más fácil copiar a otro que parezca mejor que tú y evitar el problema. Muchos hacen esto. Pero si te esfuerzas por ser fiel a ti mismo, al final la música surge más libremente. Se facilita la relación con la música y con uno mismo. Creo que al esforzarse por buscar la verdad y la capacidad para expresarla en música, un compositor desarrolla una comprensión más profunda del mundo, su belleza y su relación personal con él. Surge una percepción más clara del valor de la música, de cuán preciosa y milagrosa es. Crear música es algo muy benéfico y maravilloso. Se necesita mucha práctica para hacerlo con acierto, pero la recompensa es grande.

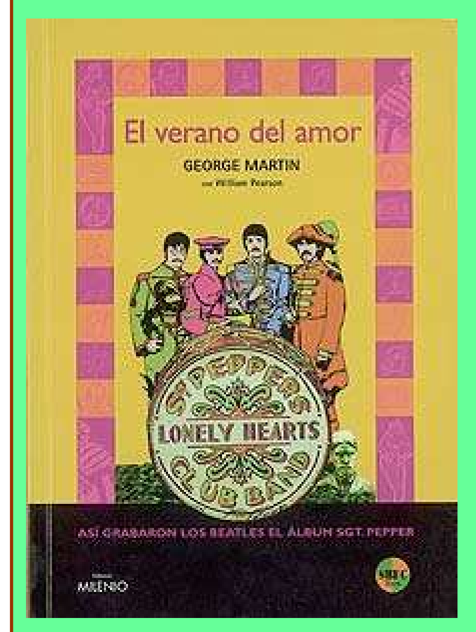
¿Cuál es tu opinión sobre la espacialización del sonido? ¿Cuál es el lugar idóneo para escuchar tu música?

R. Berry: mezclo toda mi música en estéreo utilizando dos monitores de estudio Tannoy grandes situados a ambos lados de mi mesa de mezclas. La música no está a un volumen muy alto, pero sí lo suficiente para oír los detalles con claridad. Los altavoces y yo mismo formamos aproximadamente un triángulo equilátero. Con dos altavoces de alta fidelidad buenos situados de este modo, un oyente en su casa se acercaría mucho a cómo yo experimento el campo sonoro. Con una luz tenue, sería casi ideal. Aunque depende mucho de la forma y tamaño de la habitación. Normalmente hago las mezclas con una luz tenue y reviso la mezcla final casi en la oscuridad o con los ojos cerrados.

He trabajado con audio de cuatro canales, y con sistemas de difusión del sonido, donde había diez o más altavoces. Todos estos sistemas son mejores que el estéreo. Si he usado el estéreo es porque es el sistema que todo el mundo tenía en su casa hasta hace poco. Funciona bien, con tal de que tengas los altavoces correctamente colocados. Por desgracia, hay mucha gente que ni se ocupa de esto. No me gusta ver dos altavoces uno junto a otro detrás del sofá. Me gustaría hacer un álbum con sonido

VERANO DEL AMOR
ASÍ GRABARON LOS BEATLES EL ÁLBUM SGT. PEPPER

AUTOR: **George Martin** y **William Pearson**
EDITORIAL: MacMillan 1994 (G.B.). Milenio 1997 (E.), 217 páginas
ISBN: 9788489790100



Recibimos el libro de Sir **George Martin** ***Verano del Amor***, que nos relata, entre otras muchas más cosas, cómo se grabó el mítico álbum del Sgt. Pepper.

Este libro fue publicado gracias a la Asociación Cultural Sgt. Beatles Fan Club de Zaragoza, traducido espléndidamente por **Ricardo Gil Salinas**.

Sir **George Martin** nos trasmite en este libro, ese saber estar y ese amor casi fraternal que siente por **Los Beatles** y sus canciones.

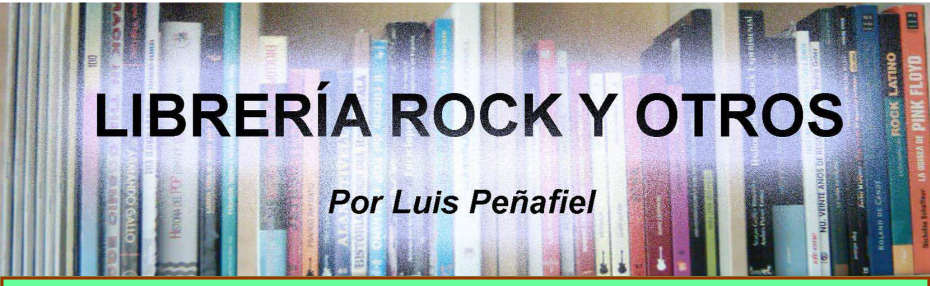
A este productor, que a mí siempre me ha trasmitido ese halo de paternalismo al que me refiero, le hemos visto en numerosos documentales que explican cómo se grabaron estas canciones, y muestran su forma de trabajar de modo casi maestro-paternal, sin un mal grito ni ninguna mala palabra. Yo creo que en parte se debe a la diferencia de edad entre él y los Beatles de alrededor de 20 años.

Sin duda para mí el libro es un auténtico disfrute, un libro para releer y gozar del mismo.

Para muestra, leer cómo comienza la relación entre **Brian Epstein** y **George Martin** es para detenerse en ello varias veces seguidas.

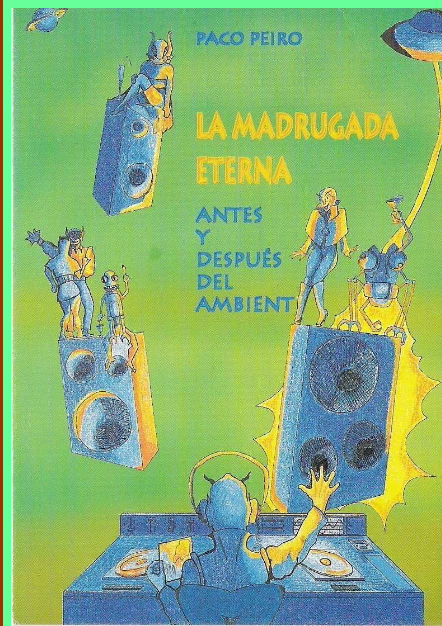
Este libro esta súper agotado y circulan por el mercado de la red algunos ejemplares a precios muy altos, pero si lo ves ya sabes… todo lo que necesitas es amor.

PÉLAGO
REVISTA LITERARIA
www.universosparalelos.org/pelago



LA MADRUGADA ETERNA
ANTES Y DESPUES DEL AMBIENT

AUTOR: **Paco Peiró**.
EDITORIAL: Futura Ediciones, 1996 (Colección Zanzíbar nº3), 315 páginas
ISBN: 9788489381032



Recibimos ya hace muchos años este gran libro de **Paco Peiró**, colaborador en Radio Pica y autor de otros libros, el cual nos lleva en un viaje a través del tiempo y de la música, que según él *«es el vehículo de evocación por excelencia»*.

Este libro trata *«de folk urbano, oceánico, música de orientación popular y vocación libre innovadora, música libre»*.

El lector viajara desde el *easy listening* hasta el *house* de chicago, pasando por todos o casi todos los estilos de la música popular moderna, **Joe Meek**, **Brian Wilson**, **Terry Riley**, una tremenda sección sobre el *Krautrock*, los sonidos *Canterbury*, **Sun Ra**, **Fripp, Zappa**, y por supuesto **Peter Hammill**, al cual dedica un grato, bonito y merecido homenaje.

Para nada soy imparcial en el comentario sobre este libro, cuando lo leí pensé, y lo sigo pensando, que es de lo mejor que se ha publicado en castellano sobre música.

Mención aparte y que no debe uno perderse son las páginas dedicadas a **Tangerine Dream** y **E.L.P.**, dignas de acompañarte en una isla desierta.

Este libro, por el interés de su contenido, no puede ser clasificado en lo que algunos catalogan como enciclopedismo aburrido propio de otros libros del tipo de *corta-y-pega* y aglutinador de reseñas soporíferas propias de solterona que va a conciertos.

Lamentablemente la editorial desapareció, pero en la red aún puede encontrarse algún ejemplar. Ahora la decisión es tuya, no digas que no te advertí.



Investigando en el estudio a mediados de los 80

surround. De hecho, espero hacerlo en el futuro. Aunque el canal central es problemático, es una opción mejor que el estéreo. Preferiría una disposición totalmente discreta de cuatro o seis canales. En la Universidad de Belfast, en Irlanda, tienen un sistema muy novedoso con muchos altavoces situados rodeando al público, incluso debajo del suelo, me gustaría que se interpretara aquí música mía, especialmente escrita para el lugar. También me gustaría dar un concierto en un edificio en ruinas, quizás una abadía, un monasterio o una iglesia. Con una iluminación adecuada creo que el ambiente sería muy propicio.

¿Qué proyectos tienes en mente para una futura edición?

R. Berry: tengo algún material ya finalizado para una edición futura. Es muy atmosférico y meditativo con un entorno que recordaría a una especie de templo extraño del lejano Oriente. También, como contraste, tengo terminados cortes más abstractos, más percusivos y violentos, y algunas ideas más que se desarrollan en este sentido. En fin, me estoy interesando mucho en la música de guitarra española. Probablemente no te resultará tan exótica como a mí, pero me gustaría hacer algo electrónico basado en las escalas y armonías utilizadas en este tipo de música.

Para finalizar, me gustaría saber tu opinión acerca de las revistas que se dedican a divulgar este tipo de música. ¿Crees que las instituciones y organismos del Estado debían implicarse más a fondo para dar a conocer otras formas de cultura musical que no sean las ya establecidas?

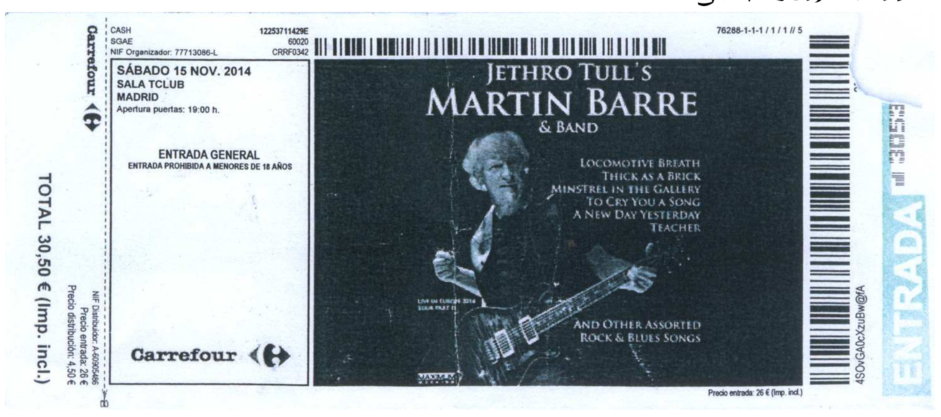
R. Berry: no hay muchas revistas, ¿verdad? No conozco la situación en España, pero

en el Reino Unido no hay revistas de edición nacional que yo sepa. Además de vuestra excelente revista* solo tengo noticia de unas pocas en toda Europa. Ha habido algunas en el pasado pero, por desgracia, aparecen y desaparecen. Acaban de hacerme una reseña en "Wind and Wire", una revista muy buena en la red, y algunos sitios de distribución musical de la red, como el excelente "synthmusicdirect.com", son casi como revistas, con mucha información, críticas de discos, etc. Hay una revista sobre tecnología musical y de distribución nacional llamada "Sound on sound" muy buena. Se ocupa del equipamiento musical pero ocasionalmente publica buenos artículos sobre músicos electrónicos. ¡Yo, por ejemplo! En general, la música electrónica recibe muy poco tratamiento en el Reino Unido. Las emisoras de radio que programan distintos ámbitos del arte sonoro son virtualmente inexistentes. Por suerte, la red es muy activa y, menos mal, no sigue los dictados de las grandes discográficas. Hoy, creo que la mejor fuente de información sobre artistas sonoros de nuestro siglo se encuentra en la red.
En cuanto a las instituciones, solo puedo hablar del Reino Unido. Me parecen muy insulares, solo hacen música dentro de su propio criterio y en sus propios términos. Es un ambiente muy endogámico; un ciclo continuo de académicos que enseñan a académicos aislados del resto de la actividad musical popular normal. Casi toda la actividad musical externa o alejada del sendero aceptado es, de hecho, rechazada o tratada como algo inferior. En las instituciones, es interesante constatar que casi todo depende de la partitura escrita que, en el mejor de los casos, hoy es casi por completo la creación del pensamiento intelectual puro e ingenioso, y casi nada más. Para mí, el resultado musical es, como consecuencia, a menudo naif, y al mismo tiempo imposible de descifrar o interpretar bien y, muchas veces, tampoco es muy agradable de escuchar. Siempre el mismo piano y violín que dominan las interpretaciones con unos pocos instrumentos de viento por añadidura. Algunas instituciones o compositores de ellas llevan a cabo un buen trabajo de investigación técnica, es cierto, y, eventualmente, todos podemos beneficiarnos de él, pero me temo que su música mayormente me deja frío. No digo que no tenga valor lo que hacen, pero su cultura musical me queda muy, muy lejos.

http://www.ron-berry.co.uk
Rogelio Pereira
Traducción: ***Xoán Carlos Pérez Davila***
(In Memoriam)



* El presente articulo se realizó para ser incluido en la ahora tristemente desparecida revista **Margen** y a ella se refiere.



De su ya extensa carrera en solitario (8 discos cuentan ya a su nombre) **Martin** tan solo rescató el magnífico instrumental 'Misère' del disco ***The Meeting***, tema que también ha tocado en concierto con **Jethro tull** y donde siempre ha tenido espacio para su lucimiento, al igual que con la versión instrumental de 'Paparazzi', que pocos reconocieron. El concierto alternó los clásicos de **Tull** con otros clásicos habituales en el repertorio de cualquier banda británica de mediados de los 60.
Sorprendieron además con versiones mas actuales como **Porcupine Tree** o el 'Thorazine Shuffle' de **Gov't Mule**, con un **Alan Thompson** espectacular con el bajo.
También rescataron un irreconocible 'Eleanor Rigby' de los **Beatles** muy convertido en blues-rock.
En su revisión de los de **Tull**, algunos acústicos se volvieron eléctricos, como 'Fatman' o 'Wond'ring aloud'.
Dan Crisp, sin tener una voz espectacular, dio el tono y sentimiento preciso en cada tema. Además incluyó un tema de cosecha propia llamado 'Love Is Why You Came Here', un bello tema pop potenciado por el solo de **Martin**.
Otra canción que en este caso mutó de eléctrica a acústica fue 'Hymn 43', que se convirtió en una bailable jiga con **Martin** a la mandolina y **Dan** al bouzouki. También fue reproducido con mandolina el clásico 'Crossroad'.
Del primer LP de **Jethro** rescataron 'Song For Jeffrey', donde el guitarra aún era **Mick Abrahmas**.
En el aspecto técnico **Martin** usó principalmente un modelo Paul Reed Smith, usando una vieja Les Paul en un tema y un destartalado bajo Fender en otro, pasando **Thompson** a la *slide guitar*. **Martin** fingió nervios a las 4 cuerdas y en general mostró el típico sentido del humor habitual en las giras con **Jethro Tull**.
Para el bis nos reservaron una soberbia versión de 'Still Loving You Tonight' mano a mano entre **Martin** y **Dan**, muy bien a la voz e incluso doblando partes de guitarra de este tema, del LP ***Catfish Rising***, de aires santaneros.
El concierto terminó con un rockero 'Locomotive Breath' aclamado por el público.
Interesante propuesta de **Martin Barre & Band** en su recorrido por temas ya conocidos a la espera de que **Ian Anderson** le llame para otro capítulo (¡el penúltimo!) de la historia de **Jethro Tull**.

Paul Martín Simón

MARTIN BARRE BAND 2014 TOUR

El mítico guitarrista de **Jethro Tull** se presentaba en Madrid con su banda en la antigua sala Pachá. Ya la entrada daba pistas de lo que podíamos esperar, viejos temas de **Jethro Tull** más un "surtido de canciones de Blues y Rock".

Sin embargo el titular de **Jethro Tull's Martin Barre & Band** daba pie a pensar: ¿traerá **Martin** su propia versión de **Jethro Tull** con flautista-vocalista-frontman incluido? No fue así exactamente.

La propuesta de **Martin Barre & Band** era un cuarteto rockero guitarrero formado por el propio **Martin** (guitarra y mandolina), **Dan Crisp** (voz y guitarra), **Alan Thompson** (bajo) y el jovencísimo y gigantesco batería **George Lindsay**.

En el libreto del tour se menciona a un saxofonista, ¡pero para selectas actuaciones europeas! Madrid debía ser poco para él.

Arrancaron con un clásico del blues, 'Watch You Step', tema original de **Bobby Parker**, para continuar con 'Minstrel in the Gallery' donde **Martin** demuestra ser un maestro del *riff*, como aquel paisano suyo de Birmingham y fugaz miembro de los **Tull** llamado **Tony Iommi**. Sí el de **Black Sabbath**.

Lo continuó demostrando con las magníficas 'To Cry You a Song' o 'Sweet Dream'.

En 'Thick as a Brick' hicieron una versión condensada de la ya habitualmente resumida, empezando por los versos *«The poet and the painter…»*. Versión totalmente guitarrera, ya sabéis, nada de flautas ni teclados.

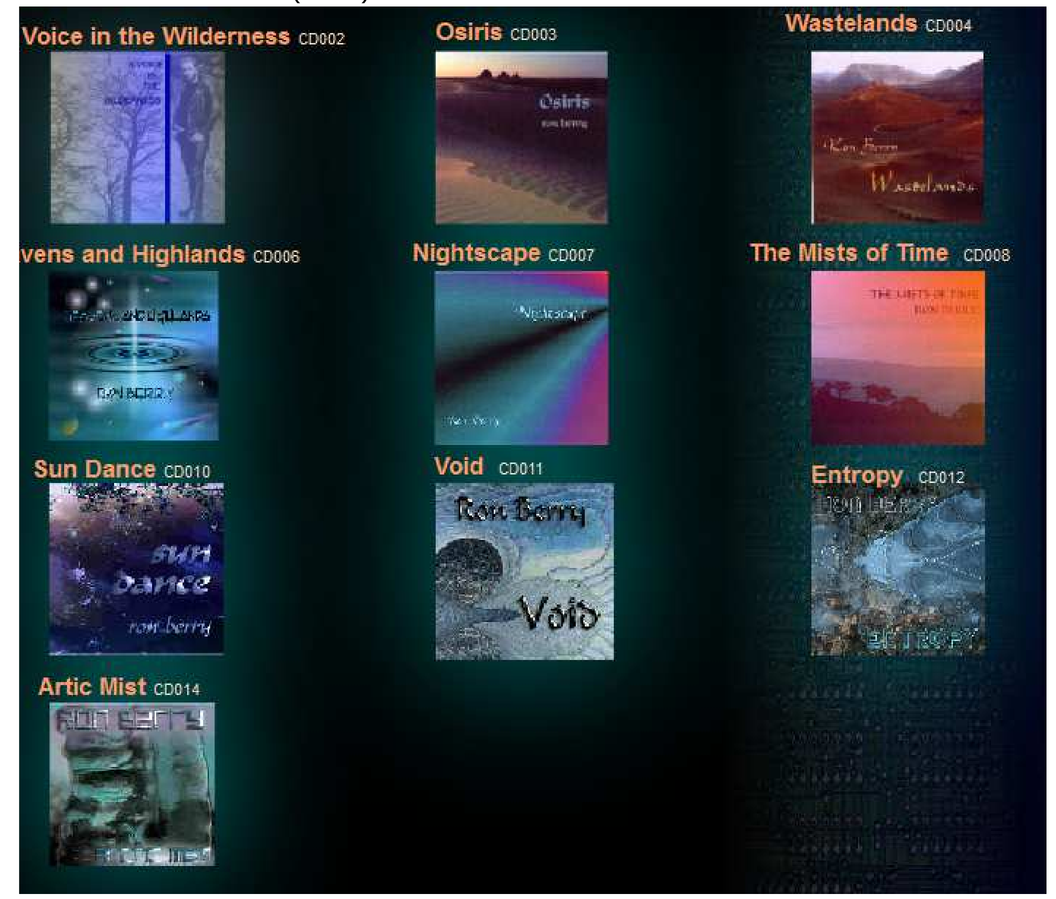
DISCOGRAFÍA EN CD:

- ***Where dark forces meet*** (edición en cassette 1982)
- ***A voice in the wilderness*** (edición en cassette 1983)
- ***Osiris*** (editado originalmente en LP en 1984)
- ***Wastelands*** (edición en cassette 1987)
- ***The Reaper*** (edición en cassette 1988)
- ***Heavens and highlands*** (1992)
- ***Nightscape*** (2001)
- ***The mists of time*** (2002)

Todos los títulos están reeditados en CDr en el año 2002.

DISCOGRAFÍA RECIENTE:

- ***Temples*** (2006)
- ***Sun dance*** (2007)
- ***Void*** (2007)
- ***Entropy*** (disponible en formato mp3 de libre descarga 2010)
- ***Out of control*** (mini álbum mp3 de libre descarga 2012)
- ***Artic Mist*** (2014)



DISCOS/DISCOS

Ángel Ontalva
K-Faces Suite (guitar sketches)
(OctoberXart 2014, bandcamp)



Mientras augurábamos la publicación inminente del segundo disco de **Mundo Flotante**, primero fue la aparición del álbum en directo de **October Equus**, y segundo la publicación de este álbum digital, las que nos han hecho no impacientarnos más por la espera.
Lo que nos encontramos aquí son una serie de bocetos de nuevas composiciones de **Ángel Ontalva** que han sido grabadas con dos guitarras. Se entiende que estas piezas ulteriormente se desarrollarán para cuarteto, dúo o lo que sea menester.
Este carácter no debe hacernos caer en prejuicios. Estamos acostumbrados a la variedad y calidad de la obra de **Ángel Ontalva**, ya sea en solitario o en compañía de otros, como para desconfiar a priori. Es decir, queda claro que son bosquejos o bocetos grabados con inmediatez y espontaneidad. No se trata pues, como en el sublime ***Land of Rain and Steel***, de improvisaciones sino de composiciones. La instrumentación y el carácter obviamente jazzístico de alguna de las piezas son la gran novedad de la grabación.
K-Faces Suite (guitar sketches) consta de trece composiciones breves, siempre por debajo de los tres minutos de duración. Las preferidas por su autor son 'Stop poisoning my life', 'Cowardly of men' y 'Two fingers', pero estamos en condiciones de asegurar la calidad de todas las piezas. Todo fue compuesto y grabado a finales de diciembre de 2014, tras la gira siberiana del guitarrista, salvo la pieza 'K-Faces', compuesta y grabada en agosto del mismo año.
El tono de la música y la portada (que de forma inesperada es una fotografía tomada en Irkutsk por el músico en lugar de una pintura del mismo), nos parecen reminiscentes de las producciones del sello ECM a finales de los años setenta.
Obviamente ésta es una grabación recomendada.
Este registro puede encontrarse aquí:
http://octoberxart.bandcamp.com/album/k-faces-suite
La dirección del sello es ésta:
http://octoberxart.bandcamp.com/music

Carlos Romeo

Premiata Forneria Marconi
Il Suono del Tempo
(Aereostella, 2011)

Il Suono del Tempo es una colección de grabaciones en directo de los cinco primeros discos de los italianos **PFM** (***Storia di un minuto***, 1972; ***Per un amico***, 1972; ***Photos of ghosts***, 1973; ***L'isola di niente***, 1974 y ***The world became the world***, 1974). Se interpretaron en vivo los días 30 y 31

Greaves, Krause, Potter y Minton durante la interpretación de 'Anno Mirabilis'

terpretado en directo en varias ocasiones durante dos años y publicado finalmente en 1991 (el CD recogía una actuación de la banda de 1989). Lo primero que hay que decir es que en esta sección el saxofonista **Alfred Harth** tuvo su media hora de gloria. Sus solos al saxo tenor fueron increíbles. Comenzaron con la maravillosa 'England Descending', que me dejó pegado al asiento sin poder creerme lo que estaba escuchando, para continuar con 'On German Soil', cantada por **Phil Minton** de manera sobresaliente, con una melodía preciosa y donde se intercala un emotivo vals central que resalta con la potencia de las otras partes. Cinco de los mejores minutos de la noche llegaron con 'Lovers', una maravilla cantada por **Sally Potter**, a la que le siguió 'Oh Moscow', otra joya donde destacaron los juegos vocales de **Potter** y **Minton** y el tremendo solo de **Alfred Harth**. Y como final, otra pieza de gran belleza donde se lució de nuevo **Phil Minton**, 'Forgotten Fruit'.
La banda se levantó, saludaron y se despidieron ante los aplausos y ovaciones de unas 1.000 personas totalmente entregadas. Poco después volvieron a salir, y la sorpresa fue mayúscula. Con los cuatro vocalistas al frente, comenzó a sonar 'Anno Mirabilis', otra de las mejores y más bonitas composiciones de **Cooper**, que originalmente cerraba el primer álbum de **News From Babel**. El fagot y la sección de vientos en general estuvieron impresionante, y a más de uno se nos saltaron las lágrimas. Aplastante final para una noche inolvidable. Más de dos horas de música en compañía de 12 maestros a los que nunca pensé que podría ver juntos.
Terminamos la velada en un pub de Bayswater tomando cerveza y repasando lo que acabábamos de vivir. No hay adjetivos suficientes para describirlo.

Francisco Macías

Henry Cow ha aparecido numerosas veces en El Chamberlin.
Su biografía y discografía se han analizado en los números 1, 2 y 4.
Incluso fue portada del número 1.

álbum, una de las canciones más bellas escritas por **Lindsay Cooper**. Una joya cuya interpretación vocal a cargo de **Dagmar Krause** fue apoteósica, llena de emoción, contrastando con la maravillosa fanfarria central que también suena casi al final. Escuchar todos estos temas en directo fue un sueño hecho realidad, y por lo que apuntaba el programa era la primera vez que se interpretaban ante público. Además, al haber más músicos en escena, los arreglos eran diferentes con respecto a los que existían en sus versiones en estudio. Aplausos, descanso de 20 minutos y charla sobre lo que habíamos visto, sin sospechar que lo mejor aún estaba por llegar.

La tercera sección estuvo dedicada a la música que **Lindsay Cooper** compuso para películas. Comenzaron repasando el álbum ***Rags*** (1980), que recogía la música del documental ***Song of the Shirt,*** que trataba sobre las costureras londinenses de mediados del siglo XIX. Música menos compleja, pero de una variedad estilística apasionante. Opereta, música callejera, himnos obreros, música de espectáculos de variedades… todo lo que en el Londres de la época existía. La maravillosa y densa instrumental 'Women's Wrong 2' fue la pieza elegida para iniciar el viaje, con un gran sonido de bajo y guitarra, gracias a **Greaves** y **Frith**, continuando con 'Lots of Larks' y 'General Strike', en la que **Phil Minton** consiguió emocionarnos con una interpretación de una fuerza descomunal, sacando su vena más teatral y reivindicativa. Después le tocó el turno al álbum ***The Gold Diggers*** (1983), otra banda sonora con letras de **Sally Potter**, que en el concierto estuvo representado por la preciosa instrumental 'Iceland' y la genial 'Empire Song', muy bien cantada por **Potter** sobre un ritmo roto alucinante. Las dos últimas piezas, 'Plate Dance' y la preciosa 'As She Breathes', rendía tributo al álbum de **Cooper** de 1985 ***Music For Other Occasions.*** La belleza de las composiciones, la fuerza con las que fueron cantadas, la compenetración de la banda y los diversos solos de saxo, violín, fagot, etc. hacían difícil imaginar que esta parte del concierto pudiese ser superada, pero me equivocaba, porque faltaba lo mejor de la noche.


La banda al completo

La cuarta y última sección repasaba la obra ***Oh Moscow,*** una de mis favoritas, compuesta por **Lindsay Cooper** y **Sally Potter** en 1987 y que trataba sobre la guerra fría. Un trabajo premonitorio que fue in-

DISCOS/DISCOS



de mayo en Tokio y están siendo publicados uno a uno con los títulos modificados: ***Un minuto***, ***Un amico***, ***A ghost***, ***Un'isola*** y ***The world***. El primer lanzamiento, ***Un'isola***, fue en octubre de 2014 en versión vinilo y CD, con la particularidad de que incluye 'Via Lumière', que nunca fue interpretado en directo. El coro inicial de apertura fue interpretado por un conjunto vocal japonés. ***Un amico*** vio la luz en noviembre, ***Un minuto*** fue publicado en enero, ***A Ghost*** lo será en febrero y finalmente de ***The World*** en marzo. También estará disponible la colección completa en un cofre. Las interpretaciones ya no tienen la frescura de las grabaciones originales ni la fuerza de muchas otras que hicieron en su época dorada, los setenta, pero es una buena manera de conocer la música de estos clásicos del progresivo italiano, que tampoco cuentan en sus filas con su "formación clásica".

Franz Di Cioccio - voces, batería y percusión
Franco Mussida - guitarras y voces
Patrick Djivas - bajo
Músicos invitados:
Lucio Fabbri - violín, teclados y guitarras
Alessandro Scaglione - teclados
Roberto Gualdi - batería

Francisco Gastón
http://stratosferia.blogspot.com.es

October Equus
Live at R.I.O. Festival 2014
(OctoberXart 2014, oe02)

Lo decimos en otra reseña, esperábamos otro disco pero tenemos éste. No importa. Estuvimos en el recital que dio el grupo, con lo cual teníamos una idea bastante clara de su contenido. Tampoco importa.

¿Qué importa? Que **October Equus** ha publicado un excelente disco en directo y lo ha conseguido no sólo sin redundar en lo ya hecho sino abriendo nuevas sendas para ser recorridas. Sabemos que hay personas a las que no les gustan los discos en directo. "Reiteración" podría ser el nombre de su argumento. Sin embargo, no tenemos dudas de que un álbum en directo puede ser una obra y estamos seguros de encontrarnos ante una de éstas, que va mucho más allá del directo como testimonio o documento.

Sabemos que el camino hasta esta grabación no estuvo exento de dificultades, incluso de cara a conseguir la formación que logró ensayar y tocar el diecinueve de septiembre de 2014 en el festival R.I.O., precediendo a **Doctor Nerve**. ¡Vaya responsabilidad!

También debió ser complicado consen-

DISCOS/DISCOS

suar el repertorio, que atraviesa toda la historia del grupo con una muestra exquisitamente equilibrada del trabajo como compositores tanto de **Ángel Ontalva** como de **Víctor Rodríguez**. Pero hay más. No sólo hay arreglos nuevos para temas ya conocidos, sino que el grupo, reconvertido en sexteto para la ocasión, se tiró de cabeza a la piscina de la improvisación. Para una obra donde siempre ha primado la escritura de las piezas esto ya es bastante relevante por sí mismo.

Pasemos a comentar quiénes fueron los integrantes de **October Equus**:

Ángel Ontalva (guitarra), **El Pricto** (saxo alto), **Luiz Rocha** (clarinete bajo), **Víctor Rodríguez** (teclados), **Amanda Pazos Cosse** (bajo) y **Marko Jelača** (batería).

Es decir, junto a los tres músicos que siempre han aparecido en las grabaciones a nombre de **October Equus**, nos encontramos tres músicos más de la órbita de **El Pricto** (cuyo proyecto **Filthy Habits Ensemble** ya ha sido comentado anteriormente en *El Chamberlin*), acostumbrados a manejarse en el terreno improvisador y que forman un eslabón más en la cadena de encuentros Madrid-Barcelona que, a modo de puente aéreo, aparecen una y otra vez en la obra de lo relativo a **Ángel Ontalva** y **October Equus**.

Cabe reseñar que el productor ejecutivo ha sido **Francisco Macías**.

Las composiciones interpretadas y las improvisaciones fueron éstas:

01. Through the Clouds (O.E.)
02. Erosive Forces of Wind and Water (Ontalva, Rodríguez)
03. November Snow (O.E.)
04. Vestals (Ontalva)
05. Trapped in the Sea of Ice (Ontalva, Rodríguez)
06. Wires (O.E.)
07. Graves of the Crewmen Buried on Beechey Island (Ontalva, Rodríguez)
08. Avanzando velozmente contra el viento lacerante (Rodríguez)
09. Ants (O.E.)
10. Rex Nemorensis (Ontalva, Rodríguez)

Esta relación no deja de ser engañosa ya que lo que escuchamos en su día (y encontramos en este disco) estaba agrupado. Así las primeras cinco piezas suenan todas seguidas. Nuestra sorpresa fue mayúscula en el festival al darnos cuenta de que los músicos comenzaban con una improvisación. Éstas, que son cuatro, salvo en una ocasión preludian composiciones del grupo. En cualquier caso, la transición hacia las piezas escritas se mostró bastante evidente. Tras el primer segmento del recital, los temas sexto a octavo también estaban unidos y recordamos perfectamente cómo el teatro se vino abajo con 'Avanzando velozmente contra el viento lacerante'. Nos da la impresión de que salvo la expedición española que acudió al festival (y de ella quizá sólo algunos), pocos de entre el público conocían mínimamente la obra del grupo. La pieza citada fue la más trepidante del repertorio y captó la atención de todas aquellas personas, entusiasmándolas. Fue un gran momento.

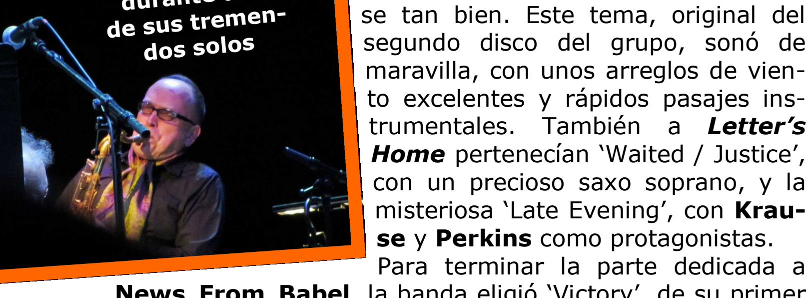
Del mismo modo, las dos últimas piezas, improvisación y composición, van unidas entre sí.

Hay alguna cosa más que decir. Por un lado el sonido es muy bueno y se distingue nítidamente cada instrumento, con su adecuada presencia. Se escucha el bajo de **Amanda Pazos** a la perfección. Por otro lado, en el directo del grupo en ocasiones nos hemos topado con los teclados de **Víctor Rodríguez** demasiado altos y un tanto estridentes. Aquí están perfectamente equilibrados. Encontramos


Veryan Weston


Sally Potter

Phil Minton y Alfred Harth


Alfred Harth durante uno de sus tremendos solos

estaba más preocupada por no equivocarse (algo normal después de tantos años sin tocar estas piezas tan difíciles, y de hecho, cometieron algún error) que de transmitir emoción al público. Esto es muy subjetivo, pero me resultó algo frío, aunque me gustó muchísimo.

Después entraron los vocalistas, y **John Greaves** se levantó de su silla para inaugurar el repertorio de **News From Babel**, banda que tan sólo publicó dos discos en los 80, en la que **Lindsay Cooper** componía toda la música y **Cutler** los textos. **Zeena Perkins**, cuya arpa era esencial en el sonido de la banda, y **Dagmar Krause** ocuparon sus puestos. Después **John Greaves** se acercó al micrófono y arropado por el arpa y el piano comenzó a cantar 'Moss', una preciosa composición del segundo disco de **News From Babel**, ***Letter's Home***, interpretada originalmente por **Robert Wyatt** a la voz. **Greaves** lo hizo genial, escenificándola más que cantándola. Continuaron con la compleja 'Black Gold', de su primer disco, ***Sirens and Silence / Work Resumed On The Tower***, repleta de vientos y cambios de ritmo, con una **Dagmar Krause** en perfecto estado. Su voz no ha envejecido lo más mínimo, y sigue interpretando con facilidad tanto las partes más melódicas como las más "enfermas". Quien también me dejó totalmente alucinado fue **Phil Minton**. Su voz y la forma en la que la utiliza siempre me han fascinado, y cuando comenzó a cantar 'Dragon At The Core' sobre la base de arpa de **Perkins**, me sorprendió que la mantuviese tan bien. Este tema, original del segundo disco del grupo, sonó de maravilla, con unos arreglos de viento excelentes y rápidos pasajes instrumentales. También a ***Letter's Home*** pertenecían 'Waited / Justice', con un precioso saxo soprano, y la misteriosa 'Late Evening', con **Krause** y **Perkins** como protagonistas.

Para terminar la parte dedicada a **News From Babel**, la banda eligió 'Victory', de su primer

Henry Cow, sino también el poder escuchar cantar a alguien como **Phil Minton**, que coincidió con **Lindsay Cooper** en la banda de **Mike Westbrook** y que participó en sus discos en solitario junto con la también vocalista **Sally Potter**, a la que también pudimos escuchar, o ver a **Michel Berckmans**, al que conocemos bien por formar parte de **Univers Zero**, sustituir a **Cooper** en las partes de fagot y oboe, o a **Zeena Perkins** con su arpa, miembro importantísimo en **News From Babel**, o a **Alfred Harth**, miembro de **Cassiber** y también colaborador de **Cooper**, etc.
Antes de la actuación, tomamos algo en el hall del Barbican, disfrutando de la presencia de amigos que se habían trasladado allí como nosotros para tan especial ocasión, escuchando música en directo gratis, y viendo a muchos músicos entre el público, como por ejemplo **Phil Miller**, con el que hablamos un momento.
Ya dentro, en el auditorio, y tras unas bonitas palabras de **Sally Potter**, vivimos con nerviosismo y emoción la salida al escenario de **Henry Cow**, una banda a la que nunca pensé que vería tocar en directo. Además, también estaba presente la violinista y trombonista **Annemarie Roelofs**, que tocaba en el último álbum del grupo, ***Western Cuture*** (1979). Las 5 piezas elegidas para ser tocadas en el concierto fueron 'Half the Sky', 'Gretel's Tale' (fantástico piano), 'Look back', la compleja y a la vez emotiva 'Falling Away' (**Fred Frith** estuvo fantástico) y la pegadiza y algo circense 'Slice', es decir, todas las composiciones que **Cooper** hizo para ***Western Culture***.
Curiosamente, esta fue la parte que menos me llamó la atención del concierto. Música muy compleja de interpretar, que yo sólo recordaba por partes, en la que me dio la impresión de que la banda


Fred Frith

John Greaves


Alfred Harth, Michel Berckmans, Annemarie Roelofs

Chris Cutler


Zeena Perkins

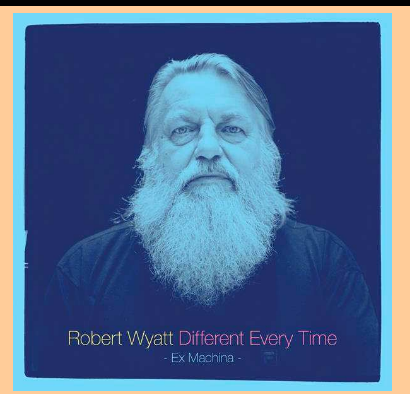
DISCOS/DISCOS

las partes de guitarra de **Ángel Ontalva** tan interesantes como acostumbra, asumiendo el rol de "conductor" de las improvisaciones. O eso nos pareció. Lo cierto es que todos estuvieron muy bien. Nos gustó especialmente el clarinete bajo de **Luiz Rocha**. Nos comentó **Víctor** que era la primera vez que trabajaba con este instrumento. Lo cierto es que le da un gran color a los arreglos. También nos comentó **Víctor** que había disfrutado mucho trabajando con **Marko Jelača** a la batería, el cual sonó perfectamente acoplado teniendo en cuenta que no pudo haber muchos ensayos. **El Pricto** no tocó el clarinete sino el saxo alto y la verdad es que hizo algo más que cumplir las expectativas que teníamos después de **Filthy Habits Ensemble**. Excelente, está claro que es un músico al cual seguirle la pista.
Algo más. Hace unos meses escribimos dos artículos relacionados entre sí y relativos a **October Equus** por un lado, y a la obra improvisadora o indagadora por el otro, y que fueron publicados en *El Chamberlin* y en *Oro Molido,* respectivamente. Este ***Live at R.I.O. Festival 2014*** de **October Equus** participa de ambos mundos y unifica la obra y las distintas tendencias del solista y del grupo. No es éste un aspecto menor del alto valor que le atribuimos a esta obra.

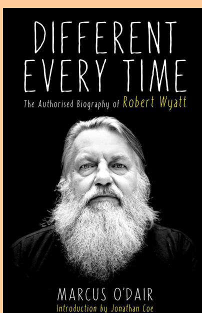
Carlos Romeo

Robert Wyatt
Different Every Time
(Domino 2014)

Hace veinte años **Michael King** publicó una biografía sobre **Robert Wyatt** que recibió el nombre de ***Wrong Movements***, título sacado de una cita del propio artista. En paralelo con el libro, el sello Rough Trade publicó un disco, ***Flotsam Jetsam***, con un contenido lleno de interesantísimas rarezas. En paralelo, Virgin Records editó el doble disco compacto recopilatorio ***Going Back a Bit: A Little History of Robert Wyatt***, el cual recogía en un orden más o menos cronológico unas cuantas piezas básicas de su discografía junto con una apreciable colección de rarezas. Ambas ediciones daban una imagen razonablemente completa de la obra del artista hasta aquel instante.



Dos décadas después y coincidiendo con el anuncio de la retirada del artista, aparece otro libro, ***Different Every Time***, que resulta ser un biografía autorizada escrita por **Marcus Odair,** y un doble álbum recopilatorio homónimo.
Lo de la retirada hay que considerarlo desde un doble punto de vista. Por un lado la última vez que **Wyatt** se subió a un escenario fue en 2009 cuando **Carla Bley** le hizo compartir focos y



DISCOS/DISCOS

tablas con **Charlie Haden**, un héroe musical de ambos como es público y notorio. Por otro lado, suponemos, está la cuasi certeza de que ya no habrá mas álbumes con obra nueva del artista. Dudamos mucho que él deje de colaborar, mientras le queden fuerzas o voz, con otros músicos de forma puntual en alguna canción. Creemos que le seguirán llamando. Además, tenemos la convicción de que en el futuro habrá más recopilaciones o discos de archivo, suyos o de los grupos donde él participó. Como referencia indiquemos aquí que el último álbum a su nombre que no sea una recopilación o disco de archivo fue ***Comicopera*** en 2007, y lo que consideramos su última obra, esta vez en colaboración, fue el disco de 2010 ***...for the Ghosts Within***, editado bajo la autoría de **Robert Wyatt**, **Gilad Atzmon** y **Ros Stephen**.
No es el momento de comentar el libro, que aún no hemos terminado de leer, pero sí estamos en condiciones de hablar de la recopilación.
Se presenta como un conjunto de dos discos distintos.
El primero de ellos se titula ***Ex Machina*** y reúne material de **Wyatt** registrado entre 1970 y 2007. Hay que decir varias cosas al respecto, una de ellas es que se ha preferido rehuir lo obvio y optar por material representativo y que fluya de forma natural siguiendo un orden cronológico. Obviamente, todo lo que está es, pero claro, nos falta mucho, pero esto es irremediable. Éste es un comentario para seguidores de primera hora, como nosotros. Sin embargo, ésta es una fascinante puerta de entrada para el neófito. La cuarta parte inicial del disco está ocupado por 'Moon in June' del ***Third*** de **Soft Machine**, que fue un tema en solitario de **Wyatt** en el marco del que era su grupo entonces. Recordemos aquí que ***Going Back a Bit: A Little History of Robert Wyatt*** empezaba con la misma canción, pero en versión para la BBC. Algo tendrá esta pieza, ¿no? A continuación aparecen dos canciones de **Matching Mole**, una por disco. Después sigue la aventura con material de la era Virgin (nada de ***Rock Bottom*** salvo en directo), Rough Trade, Ryko y Domino. Se podrían destacar muchas cosas, pero hemos de decir que las canciones escogidas son en general nuestras favoritas ('Team Spirit' o 'Age of Self' entre otras muchas más) de cada período del músico. Del primer álbum de **Wyatt**, ***The End of an Ear***, y por decisión del propio artista no se recupera nada.
El segundo disco se llama ***Benign Dictatorships*** y es una colección de colaboraciones escogida por el propio **Robert Wyatt**. A diferencia del compacto anterior el material no se presenta por orden cronológico sino con criterios de producción artística. En nuestro fuero interno celebramos la inclusión de algunas piezas que no habíamos conseguido o incluso conocido. También extrañamos la ausencia de otras y nos sorprende que una pieza tan célebre como 'Shipbuilding' se aloje aquí por decisión del propio **Robert Wyatt**. Hay mucho que es bueno aquí, pese a que no acabamos de compartir la inclusión de alguna pieza. Pero suponemos que **Robert Wyatt** sabe lo que le gusta y con eso nos basta. Sí que celebramos la inclusión de la muy divertida 'Frontera' de **Phil Manzanera** y de una canción de **Michael Mantler** que sigue estremeciéndonos, 'Sinking Spell', con un **Terje Rypdal** fabuloso a la guitarra solis-

A CELEBRATION OF LINDSAY COOPER

REUNIÓN DE HENRY COW

BARBICAN (LONDRES) 21-11-2014

Pocas veces el repertorio de un concierto se ajusta tanto a los deseos que uno tiene de escuchar ciertas piezas como el del homenaje a **Lindsay Cooper** que vimos el viernes 22 de noviembre en el **Barbican** de Londres. Una noche memorable por muchas razones, la principal ver a todos esos músicos reunidos después de tantos años. Allí estaban **Fred Frith** (guitarra), **Tim Hodgkinson** (saxo alto, clarinete, teclados), **Chris Cutler** (batería), **John Greaves** (bajo y voz), **Dagmar Krause** (voz), **Michel Berckmans** (fagot, oboe, trompa), **Alfred Harth** (saxo tenor, soprano, clarinete, trompeta), **Zeena Perkins** (arpa, piano, teclados), **Veryan Weston** (piano, teclados), **Annemarie Roelofs** (violín y trombón), **Phil Minton** (voz), y **Sally Potter** (voz).
Hace unos meses, cuando me mandaron a mi correo la información sobre este concierto y vi parte de la lista de los músicos, no tardé ni cinco minutos en comprar las entradas. No sólo es ver reunidos de nuevo a los miembros de

DISCOS/DISCOS

ta), **Ángel Ontalva** (guitarra) y **Marko Jelača** (batería).

Las piezas son éstas:

1. Soda 1 (Owczarek, Ontalva, Jelača) 06:37
2. Soda 2 (Owczarek, Ontalva, Jelača) 06:35
3. Soda 3 (Owczarek, Ontalva, Jelača) 13:26
4. Soda 4 (Owczarek, Ontalva, Jelača) 07:31

Ya habíamos podido escuchar juntos a **Ángel Ontalva** y **Marko Jelača** en el Festival RIO de 2014, actuación del grupo **October Equus** recogida en disco compacto por OctoberXart. Sin embargo, la formación, el contexto y el tipo de música ofrecida son muy diferentes de los del grupo, ya que nos encontramos ante un concierto de improvisación libre.

Somos relativamente nuevos a la hora de valorar documentos sonoros como éste. Tal y como entendemos esta grabación, lo que escuchamos es el desarrollo de un diálogo a tres voces en el que en todo momento cada uno de los músicos interviene en función del hecho sonoro. Así, nos encontramos con un diálogo donde el trío escucha mientras habla. En varias ocasiones detectamos como una voluntad de no llenar el espacio sonoro. Para nosotros esto se hace muy evidente cuando **Paulina Owczarek** cambia el saxo barítono por la flauta. Se juega con el silencio y no se escucha al público, que respeta el hecho sonoro. Los registros que utiliza ella con sus instrumentos no pueden ser más diversos. **Ángel Ontalva**, por su parte, despliega sus diversas opciones como guitarrista eléctrico improvisador adentrándose sin miedo en el uso ocasional de recursos no tonales. Como nos ha sucedido en otras ocasiones al escuchar música improvisada, el papel de la batería de **Marko Jelača** se nos antoja más como un percusionista que añade colores y texturas al acto musical que como un batería al uso. Nos referimos al uso que de este instrumento se hace en otros contextos.

Obviamente esta música requiere una escucha comprometida por parte del oyente. Tan comprometida como lo que este tipo de acción musical exige de sus creadores.

Más, por favor.

Este registro puede encontrarse aquí:
http://octoberxart.bandcamp.com/album/soda

La dirección del sello es ésta:
http://octoberxart.bandcamp.com/music

Carlos Romeo



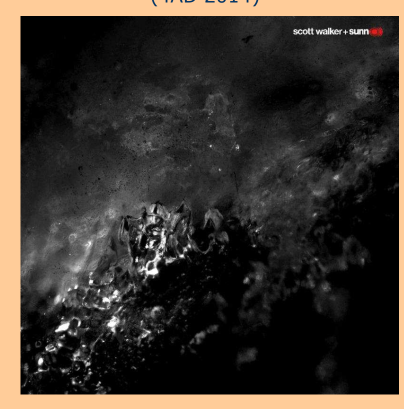
DISCOS/DISCOS

ta. Quizá este ***Benign Dictatorships*** sea más un disco para "convencidos" y fans que para neófitos. Pero de alguna manera complementa y completa lo expuesto en ***Ex Machina***.

Resulta obvio que recomendamos esta recopilación. Sobre todo a quien pretenda iniciar la navegación por estas aguas.

Carlos Romeo

Scott Walker + Sunn O)))
Soused
(4AD 2014)



Lo cierto es que ya no recordamos el camino por el que llegamos a **Scott Walker**. Posiblemente por la influencia que tiene sobre artistas que nos gustan mucho. O por la fama de ***Tilt***, su álbum de 1995.

Lo cierto es que algunos de estos cantantes a los que les seguimos la pista han recorrido un camino paralelo que podría definirse como ahondar en la deconstrucción de lo que llamamos canción. **Mark Hollis** empezó a hacerlo todavía dentro de **Talk Talk** para proseguir en su único disco en solitario, hace ya tiempo. ¿Dónde se esconde? **David Sylvian** ha recorrido un camino análogo acentuado a partir de su álbum ***Blemish***. Incluso le escribió la canción 'Ride', pero **Walker** no la cantó. La magnífica voz de **Brendan Perry** está también influida por el artista. **Nick Cave** logró que cantara una canción de **Dylan** para una banda sonora. Incluso sabemos que ejerció influencia sobre **Bowie**. Pero esto son sólo retazos, trazas.

Hay un origen. En el último trabajo de **The Walker Brothers** (que ni eran hermanos ni se apellidaban **Walker**), ***Night Flights*** (1978), una cuarta parte de la obra se debe a la pluma de **Walker**. Es el inicio del camino de la oscuridad y el precedente obvio de ***Climate of Hunter*** (1984), el cual aún puede considerarse un disco para el público general. Es con la trilogía formada por ***Tilt***, ***The Drift*** (2006) y ***Bish Bosch*** (2012) donde se consagra el proceso deconstructivo. Tras ***The Drift***, la aparición de la música para ballet ***And Who Shall Go To The Ball? And What Shall Go To The Ball?*** (2007) parecía el final del camino, el punto sin retorno después del cual sólo queda el silencio. Sin embargo, llegó ***Bish Bosch*** para demostrar que había más aún. Cuando lo conocimos, para describirlo sólo pudimos usar el ejemplo de "imaginemos el ***Blemish*** de **Sylvian** con **King Crimson** de *backing band*". Comparación inexacta, pero válida. Música aparentemente caótica donde el único elemento melódico perceptible era la voz de **Walker**, de calidad inalterable desde los años sesenta.

Entonces, en 2014, llegó ***Soused*** como una colaboración inesperada entre el americano nacionalizado inglés y el grupo de *avant doom* o *extreme drone* (o como se quiera definirlo) **Sunn O)))**. Hay otros músicos invitados,

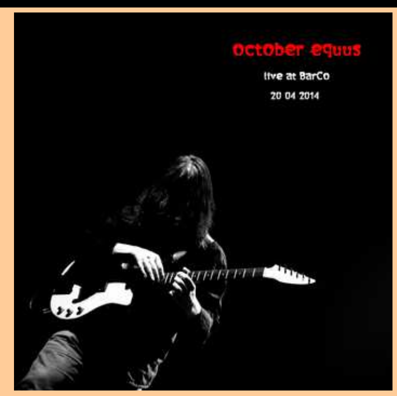
DISCOS/DISCOS

pero el núcleo que trabaja sobre las canciones escritas por **Walker** son él mismo junto a **Greg Anderson** (guitarra y sintetizador) y **Stephen O'Malley** (guitarra, sintetizador, *feed-back* y bajo). También hay más artistas que aportan batería, voces, teclados, manipulación, orquestación, etc. No olvidemos que la otra marca de **Walker**, aparte de su voz, es la opulencia de sus orquestaciones, incluso ahora en un terreno tan radical.
El disco contiene cinco temas largos, de entre ocho y once minutos de duración ('Brando', 'Herod 2014', 'Bull', 'Fetish' y 'Lullaby'). La estética es similar en todos ellos. La voz es el principal elemento melódico, pero en esta ocasión las piezas suenan más estructuradas que en la trilogía previa. Esto no quiere decir más accesibles. Podemos encontrar largas partes sostenidas y, más que motivos melódicos, hay "acontecimientos sonoros" que brindan la certeza de que estamos en la misma pieza, conformando su carácter.
En una ocasión **Peter Hammill** dijo que "mi música es como mi vida". Al escuchar este disco deseamos que esto no sea así para **Scott Walker**. Estas canciones se nos antojan como la banda sonora de lo que queda cuando ya no hay nada más, el paso más allá de la más profunda desolación.
Éste es el viaje que se nos propone.

Carlos Romeo

October Equus
Live at BarCo 20 04 2014
(OctoberXart 2015, bandcamp)

La primera publicación nueva de **October Equus** en 2015 es el registro



de la actuación del grupo abriendo para **Difícil Equilibrio** el día veinte de abril de 2014 en la madrileña sala BarCo. Asistimos a este recital y fuimos de los pocos en hacerlo ya que la fecha, domingo de Resurrección, probablemente sustrajo algún espectador potencial.
Debemos decir que se ha publicado en paralelo a la edición como descarga digital de su disco en directo grabado en el festival RIO 2014. Comprando este último consigues esta nueva grabación (que también puede adquirirse por sí misma).
Lo que aquí puede escucharse es un set breve (ya se sabe que en las salas pequeñas el manejo del tiempo es férreo) y constó sólo de cuatro piezas:

1. Abanzaï (Rodríguez) 7:16
2. Vestals (Ontalva) 8:55
3. Rex Nemorensis (Ontalva, Rodríguez) 4:17
4. Trapped in the sea ice (Ontalva, Rodríguez) 3:52

Examinando esta lista de piezas resulta que tres de ellas también aparecen en el álbum ***Live at R.I.O. Festival 2014***, pero con una formación y arreglos radicalmente distintos. Y son dos directos separados en el tiempo por sólo seis meses de distancia. Sinceramente, creemos que es curioso e ilustrativo comparar ambas interpretaciones.
Lo de la formación y arreglos merece una explicación. **Vasco Trilla**, el batería habitual de **October Equus**, no estaba disponible y este recital lo hicieron con **Lluís Rodrigues** (batería de **Difícil Equilibrio**). Pese a haberse intercambiado algunas grabaciones por Internet, sólo pudieron tocar juntos durante la prueba de sonido, con lo cual las partes de la percusión prácticamente, podríamos decir, que se crearon sobre la marcha. Por ello la batería suena más bien sencilla o esquemática, casi una claqueta, pero lo más importante de todo es que hubo el suficiente entendimiento entre todos los músicos involucrados como para sacar adelante este set. Esto habla mucho y bien de la capacidad de estos artistas para responder creativamente ante situaciones tan comprometidas. Estos fueron: **Ángel Ontalva** (guitarra), **Víctor Rodríguez** (teclados) y **Amanda Pazos Cosse** (bajo), con **Lluís Rodrigues** (batería).
Un par de detalles más. El sonido es buenísimo, claro e impoluto. Una delicia, vamos. No debe esperarse aquí el sonido "guarro" de los piratas oficiales.
Por otro lado la composición 'Abanzaï' no la localizo en la discografía editada de **October Equus**, por lo que deduzco que ésta es su única presentación discográfica oficial. Debemos decir que cuenta con buenos solos de teclado y guitarra.
Algo menos que un disco esencial, algo más que una nota a pie de página, queda claro que recomendamos esta grabación.
Este registro puede encontrarse aquí:
http://octoberxart.bandcamp.com/album/live-at-barco
La dirección del sello es ésta:
http://octoberxart.bandcamp.com/music

Carlos Romeo.

Paulina Owczarek, Ángel Ontalva, Marko Jelača
SODA
(OctoberXart 2015, bandcamp)



No sabemos cuántos ases escondidos tiene **Ángel Ontalva** en la manga, pero en las últimas fechas el bandcamp de OctoberXart va poblándose a buen ritmo con nuevas grabaciones. En cualquier caso, esto parece algo sobrevenido y no necesariamente intencionado. Sea como fuere, nos alegramos por el hecho de que esta actividad musical se ponga a disposición nuestra.
En este caso, fue la propia **Paulina Owczarek** quien registró esta actuación del trío en el club Soda de Barcelona el veintiuno de enero de 2015. La calidad de la misma ha justificado su edición como descarga digital menos de una semana después del recital.
Los músicos implicados fueron **Paulina Owczarek** (saxo barítono y flau-